

عثماني الميلود

المكتبة الأدبية

التخيل موضوعا للتفكير



شركة النشر والتوزيع المدارس

عثماني الميلود

التخييل موضوعا للتفكير



شركة النشر والتوزيع المدارس

10. زنقة جون بوان - الدار البيضاء

الكتاب : التخييل موضوعا للتفكير

تأليف : عثمانى الميلود

الناشر: شركة النشر والتوزيع المدارس

10، زنقة جون بوان - الدار البيضاء

الهاتف : 0522.22.15.34 / 0522.22.25.22

الفاكس : 0522.20.10.03

البريد الإلكتروني: madariss@almdariss.ma

الموقع على الويب: www.almdariss.ma

التوزيع: مكتبة المدارس

12، شارع الحسن الثاني - الدار البيضاء

الهاتف: 0522.26.67.41 / 42 / 43

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى: 2022

رقم الإيداع القانوني: 2022 MO 0180

ردمك: 7 - 01 - 592 - 9920 - 978

مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء

الإهداء

إلى منيذرتي في الغرب:

إنجي وليليان
مع معبتي الفامرة

الفهرس

3	الإهداء
7	تقديم
15	الفصل الأول ، التخيل .. مفهوم إشكالي؟
16	مقدمة
17	1- تطورات مفهوم التخيل ومقارباته النظرية
17	1-1- غموض وتوسعات في الاستخدام
18	1'- تاريخية المفهوم
21	1-3- التخيل والألب
23	1-4- مقدمات التحليلات الفلسفية الحالية
28	2- فلسفة التخيل، رمان التعريف
28	2-1- تعريفات سلبية
30	2-2- تعريفات إيجابية وجوهرائية
33	2-3- خاصية التخيلية في ذاتها
35	3- المشروع: تحليل سياقي ومقاربة تداولية
35	3-1- التصنيف، الحفز والمقارنة
37	3-2- ضد الجوهرائية
41	3-3- النواة العرضانية
42	3-4- موقف لا نسبوي
47	3-5- مناهج وطرائق
52	خاتمة
53	الفصل الثاني ، التخيل والنظريات النقدية الحديثة
54	مقدمة
58	أولاً: مقارنة طوماس بافيل الفلسفية: التخيل والواقع
69	ثانياً: المقاربة السيميائية لدى أوميرطو إيكو: التخيل والتأويل
79	ثالثاً: المقاربة السردية لجيرا جنيت: التخيل والصورة
97	رابعاً: المقاربة السيررانية: التخيل والفبركة
108	خاتمة

111	الفصل الثالث : التخيل ، الإستمولوجيا والعلوم الإنسانية
112	مقدمة
112	1- الرهانات
113	2- العلوم الإنسانية وأهمية مفهوم التخيل
114	أ - التأكيد على الطابع البنائي للمعرفة
115	ب - التأكيد على كتابة الباحث
116	ج - البعد البنائي للنصوص العلمية
116	د - البعد التأويلي
116	هـ - البعد الخيالي
117	و - بعد التحيز الجزئي
119	3- التخيل والبعد الخيالي
125	4- «كل ما في الوجود تخيل» والانجراف نحو المثالية
129	خاتمة

131	الفصل الرابع : التخيل ، مقاربات فلسفية وأنتروبولوجية وأدبية
132	مقدمة
132	1- ميلاد التخيل
133	2- التخيل باعتباره كفاية ذهنية
134	3- مفهوم التخيل وغياب الإجماع العلمي
135	4- التخيل والتمثيل
136	5- إمبيرالية التخيل
137	6- التخيل، الهوية والمعرفة والتجريب
138	7- التخيل والمواقف المتذبذبة
139	8- أهمية البحث المتعدد الاختصاصات ورهاناته
140	9- الرهان الأساس: تجنب الخلط بين المنهج والعقيدة الشكلانيين
142	خاتمة

143	الفصل الخامس : التخيل والفلسفة والتاريخ
144	مقدمة
145	1- التخيل والفلسفة والتاريخ وانتشار البنائية
145	2- مفهوم التخيل في العلوم الإنسانية
147	3- دفاعا عن التخيل
149	4- دفاعا عن الفلسفة
152	5- المرحلة الثانية من انتشار البنائية
156	6- الاشتغال في حدود اللغة
160	خاتمة

161	الفصل السادس ، نظرية التخيل والعوالم الممكنة
162	مقدمة
166	1- من العوالم الممكنة إلى العوالم التخيلية
167	2- تجديد مفهوم العوالم الممكنة
169	3- الحقيقة في التخيل
172	4- عوالم كثيرة لممكنات التخيل
173	5- قضية الفجوة بين عالم تخيلي وعالم حال
178	6- عن التخيل كتجربة دون إحالة
180	خاتمة
181	الفصل السابع ، التخيل الأدبي التفاعلي
182	مقدمة
185	1- معضلة التخيل التفاعلي
187	2- ملامة الموضوع
188	3- تنسيق مسار بعينه
192	خاتمة
193	الفصل الثامن ، التخيل التاريخي من منظور ما بعد حدثي
194	مقدمة
197	1- فلسفة التاريخ لما بعد-حدثية
206	2- التاريخ بوصفه تيمة في التخيل المعاصر
207	3- المسألة الأنطولوجية لما بعد-الحدث والانعكاس الذاتي
211	4- تعريفات التخيل التاريخي لما بعد-حدثي
219	5- باختين والحوارية في الروايات التاريخية الجديدة (لما بعد-حدثية)
222	خاتمة
231	بيبلوغرافيا خاصة بالكتاب
245	بيبلوغرافيا شاملة (ملحق مستقل)

تقديم

لم يكن التخيل مجرد مقولة فلسفية مركبة، ولكنه ثقافة خاصة أيضا؛ فكل مجتمع من المجتمعات، في أي مرحلة من مراحل التاريخية، كانت له طريقته في صياغة مفاهيمه السردية، التي لم تكن فقط «حقائق» أدبية، بل كانت كذلك حوامل لنمط محدد من «الحقيقة» الأخلاقية أو الثقافية. ليس التخيل، كما أعتقد جازما، «تشوها» أو «اعتلالا» لغويا. إنه أولا وأخيرا طريقة في التعبير عن منظور ثقافي لمنطق الكون في صياغة سردية وجواب من أجل تغيير الأفكار السائدة عن طبيعة الكون والإنسانية.

لم يعترف اليونان بالتخيل جنسا أدبيا: هناك استثناءات قليلة يمكن العثور عليها في الصيغ البلاغية والكوميديا الجديدة، غير أنه لم يكن، حتى إبان عصر الرواية الإمبراطورية، سوى صيغة أدبية خاصة. وفي العصور القديمة، خلال المراحل الكلاسيكية والهلينية لم تكن «التخييلات» الأدبية سوى صيغ تواصلية تعتمد الصيغ السردية الملتبسة بين «الحقيقة» و«المغالطة».

منذ العصور المبكرة للأدبين اليوناني والعربي، كان من المقبول القول بأن الشعر قادر على التضليل لأنه كان يقال بقوة وسلطة، أو كما كان يقال «الشعر يقول الأكاذيب مثل الحقائق».

نجد في الشعر الملحمي اليوناني والشعر العربي المصنف ضمن «المعلقات»، أي «القصائد الطوال» كثيرا من الأفكار عن «الحقيقة» والقصص والأساطير، من دون أن تتمكن الشعرية العربية الأولى من فهم مدلول المحاكاة (لدى أرسطو)، ولذلك انتقل الفلاسفة والنقاد العرب القدامى إلى «التخييل الشعري» الذي هو مجرد وصف للشعر العربي ذي الطابع الغنائي. ولما كان الحال كذلك، فقد وجه كثير من فلاسفة المسلمين نقدا لازعا إلى الملحمة اليونانية كون شعرائها بنوا قصصا مخترعة لا تصلح إلا للأطفال، لأنها أمور يستحيل وقوعها، كما أضافوا أن التخييل الشعري ليس بحاجة إلى هذه «الخرافات البسيطة» التي لا توافق طباع الناس جميعا. زد على ذلك فهم هؤلاء الفلاسفة المحاكاة على أنها مجرد تشبيه. نشأ مفهوم التخييل الشعري، خلال القرن الرابع الهجري مع أبي نصر الفارابي، للتدليل على تميز الشعر العربي، عن الشعر اليوناني، من حيث الدلالة والوزن. وعدم فهم هؤلاء مدلول نظرية المحاكاة أو الغلو في تثمين الشعر العربي، هو ما سيحول بينهم وبين النصوص السردية، ولهذا بقيت على الهامش بدعوى أنها مجرد خرافات تقولها العجائز للأطفال في أسماهن، يستحيل وقوعها أو مطابقتها لجميع الطباع. وفي المقابل واصل التخييل تطوره، في أوروبا، خلال القرن الخامس عشرة، لأن هذا القرن شهد تطورات ثقافية أثرت تأثيرا بليغا في الوعي بأهمية السرد التخيلي؛ وحينما انتشرت الدراما وشاعت بوصفها الشكل الأسمى، أصبح من المقبول والمستساغ الإقبال على قضايا الحقيقة والتخييل. ومع النزوع الكوميدي، وانتشار سيناريوهات تغريب

الواقع وتشويهه، والبحث المحموم عن مدينة ديموقراطية ومثالية، أخذ التخيل أبعادا سوسولوجية وثقافية تعاظمت مع مرور الزمن.

في الصيغ التخيلية، يمكن القول بأن التخيل متضمن في الخطاب ذاته، أكثر مما هو مجرد إنجاز. وفي الدراما والمنطق البلاغي الخطابي، فإن تشييد «الكذب» هو مجرد انتحال لشخصية أخرى؛ ذلك أن الصوغ التخيلي هو فصل عنيف ما بين ممثل ذي هوية حقيقية وهوية أخرى يزعم وجودها. إن السرد التخيلي يشغل بكيفية مختلفة حيث لا يوجد فصل بين ما هو صحيح وهويات مزيفة، لأنه باستثناء المؤلف، فإن النصوص التخيلية لا تشتمل على هويات حقيقية على الإطلاق.

ليس في نيتنا أن نحول مقدمة هذا الكتاب إلى رصد لنشأة وتطور مفهوم التخيل، بالرغم من أن هذا مطلب أكاديمي عزيز، حاجة المكتبة العربية إليه ماسة وضرورية.

الهدف من هذا الكتاب توضيح مفهوم التخيل وأدواره المعرفية أو الإبستمولوجية وصلاته المتعددة بالعلوم الإنسانية، ومن ثم الدعوة إلى اعتماد مقاربة مندمجة لإشكالية التخيل، وإعادة استكشاف التراث الفلسفي التحليلي في معالجته لمفهوم التخيل والمضي إلى تشييد ضوابط لفهمه وتحليله. إلى جانب الكشف عن تحولات التخيل وتمده، من خلال تحليل صلته وادماجه في كيانات طارئة شأن النصوص الترابطية والرسوم المتحركة والسينما وغيرها، والسعي إلى إرساء مفهوم التخيل

التاريخي تبعا للمنظور الما بعد حدثي، رغبة في الإبانة على أن صلة التاريخ بنظرية ما بعد الحداثة لم تعطنا رواية تاريخية جديدة، فقط، بل أعطتنا براديفما مختلفا يستند إلى منظور مناقض للمنظورين الكلاسيكي والحدثي.

يتكون هذا الكتاب من ثمانية فصول، وكل فصل يعالج جانبا من جوانب الموضوع الذي انتدبنا أنفسنا لطرحه وشرحه وتفسيره وتحليله والتدليل على صحته. في الفصل الأول (التخييل.. مفهوم إشكالي) سعيانا إلى إضاءة مفهوم التخييل، إذ الاستعمال الحالي لا يتميز بالتنوع فقط، ولكن قد يبدو فضفاضاً، وقد يقود إلى غموض ولبس، سواء في المجال الفلسفي أو في الحياة الاعتيادية. وعليه، فإن من شأن ذلك التأثير على أفعالنا وأقوالنا. إن معرفة ماذا يكون التخييل، بالمعنى الحقيقي، أو ماذا يكون التخييلي، يستلزم وجود معايير تدرج ضمن حدود هذا المفهوم أو تعريفاته، كما يتصل الأمر بالموضوعات التي ينطبق عليها المفهوم نفسه. فما الذي يسمح لنا بمنح هذه الميزة؟ هل هو جوهر بعض الأشياء، أو أسباب لاحقة تعكس، في الواقع، ليس فقط طريقةً في تنظيم العالم، ولكن كيفية في تفعيله، وما يتعلق بها من أمر اتخاذ القرار؟ وأخيراً، ما المطلوب منا فعله بهذا التصنيف؟ وما الخلاصات التي يجب أن نستخلص بإزاء دلالة ما يترتب عن هذا المفهوم من حيث الدلالة والتلقي والوظيفة؟

وفي الفصل الثاني (التخييل والنظريات النقدية الحديثة) عرضنا أربع نظريات نقدية متعلقة بالتخييل، ليس لغاية إثبات الطابع

الصوري والفلسفي لهذه النظريات، ولكن من أجل استكشاف فعل اشتغال هذه الخطابات وهي تبتكر عوالمها، وتحدد طبيعة فعل الإبداع وأسس إنتاج الحكايات، مع العروج على نوعية الآثار، المفاجئة أو غير المفاجئة، الناجمة عن هذه الابتكارات، هذا في مرحلة أولى، أما في مرحلة ثانية، فأبنا عن الطريقة التي تتميز بها هذه الحركة، من حيث هي ميزات إنجازية ودينامية وتجديدية سواء أعلق الأمر بشخص المنتج التخيلي أو قارئه. وفي هذه الوضعية، وجدنا أننا لسنا بصدد موضوعات ولا لغات حول موضوعات، ولكن في مواجهة لغة تنتج موضوعاتها وتأويلاتها وتجاربها الخاصة. كما انتهينا إلى أن هذه الموضوعات مستقلة عن أطرها المرجعية، إذ ليست سوى أبنية (نظرية وذهنية) شيدها فعل التخيل وأرساها.

في الفصل الثالث (التخيل، الإستمولوجيا والعلوم الإنسانية) بادرنا إلى الإسهام في الجدل الدائر، حول مفهوم التخيل ودوره المعرفي أو الإستمولوجي. وهو جدل برز، من جديد، منذ أربعين سنة خلت، واستمر، بكيفية متواصلة، في حقل الأدب والعلوم الإنسانية. فما رهانات هذا المسعى؟ وأين تكمن أهمية التخيل، بالنسبة للعلوم الإنسانية؟ وما العلاقة الموجودة بين التخيل والبعد الخيالي؟ وما صلة التخيل بالمد المثالي؟

في الفصل الرابع (التخيل، مقاربات فلسفية وأنثروبولوجية وأدبية) دعونا، بشكل صريح، وتبعا للمعطيات الواردة في الفصلين الأول والثاني، إلى اعتماد دراسة مندمجة لإشكالية التخيل، والواقع

أن الميل إلى هذا النوع من البحوث لم يأت صدفة، بل هو ثمرة اتجاه عام سارت، وما تزال تسير، فيه وإليه كثير من العلوم الإنسانية. وهو من نوع المشاريع التي يجب أن تشد إليها الرحال أملاً في رؤية النشاط التخيلي من زوايا متعددة لكنها متكاملة. أما، في الفصل الخامس (التخيل والفلسفة والتاريخ)، فاخترنا أن نقدم مقترحاً مفاده إمكانية معالجة التخيل والفلسفة والتاريخ انطلاقاً من منظور إبستمولوجي، قصد التفكير في أوجه الشبه التي تربط هذه التخصصات الثلاثة، على مستوى نماذج بناء معارفها تباعاً. سيكون منطلقنا هو: هل ثمة حوار ممكن بين هذه التخصصات؟ أما السؤال الثاني فهو ذو طبيعة إبستمولوجية: ما المقصود بالمعرفة بالنسبة للتخيل والفلسفة والتاريخ؟ وأخيراً، سنتساءل عن الكيفية التي تبني بها المعرفة في هذه التخصصات. أما الفصل السادس (نظرية التخيل والعوالم الممكنة) فنقترح تحليلاً للأسباب التي جعلت الواقعية الجبهة المنسوبة لديفيد لويس ذات تأثير بالغ على نظرية التخيل وتقدير أهميتها كذلك: ترى ما مدى أصالة نظرية ديفيد لويس بخصوص التخيل؟ وهل حالة الاتصال بين العوالم الممكنة وعوالم التخيل يمكن للواحد أن يدافع عنها؟ وهل ما نزال إلى اليوم قادرين على اعتبار هذه المقترحات مثمرة بالنسبة لنظرية التخيل؟ وهل يمكننا أن نرى سمات امتداداتها المستقبلية؟

وفي الفصل السابع (التخيل الأدبي التفاعلي) تتبعنا واحدة من نبوءات بول ريكور الأشد إثارة، ما ورد في مؤلفه المفصلي «الزمن

والمحكي (ج 2)، حيث نبهنا ريكور إلى ضرورة أن نثق في انتظارات القراء، وأن نتيقن أن العديد من الصيغ السردية التي لا نعلمها، لحد الآن، هي في طور الولادة والنشأة. وهي أمور تدل على أن الوظيفة السردية يمكن أن تأخذ أشكالاً متنوعة، لكنها لن تفنى أبداً. وصيغة التخيل الأدبي التفاعلي واحدة من هذه الصيغ التي بلورتها العبقورية السردية الإنسانية المعاصرة.

تحيل عبارة التخيل الأدبي التفاعلي إلى أعمال متنوعة جداً. وفي هذا التنوع يسائل التخيل الأدبي التفاعلي، دفعة واحدة، المحكي والعتاد التفاعلي، الوسائط المتعددة والتخيل.

ونظراً لكون المحكي التفاعلي يبدو عملاً محكماً ومفعماً بالتوترات، فقد أصبحت له قدرة هائلة على المساءلة، بل القدرة على التنبؤ. هذا التوتر ناشئ، قبل أي شيء، عن التفاعل ما بين السردية والتفاعلية. وهو ما يمكنه من تفعيل روابط أخرى أو توترات بشكل متجدد.

وفي الفصل الثامن والأخير (التخيل التاريخي من منظور ما بعد حدائي) سعينا إلى معالجة إشكالية مفهوم التخيل التاريخي، من خلال وضعه في إطاره التاريخي والإبستمولوجي الذي من شأنه أن يضع حداً للخلط الناشئ حديثاً، في التفكير الأدبي العربي، الذي فهم خطأ مفهوم «التخيل التاريخي» كما اقترحه الباحث العراقي عبد الله إبراهيم. من المعلوم أن هذا الباحث تبنى هذا المفهوم تفادياً

للمشاكل الكثيرة التي يطرحها مفهوم الرواية التاريخية، من غير أن يتضح لعموم الباحثين أن الأمر لا يتعلق فقط بتبديل مفهوم بمفهوم، ولكن الأمر متصل اتصالاً قوياً بالانتقال من براديفم إلى براديفم آخر. ولعل غياب الصلة بين نظرية ما بعد الحداثة ومفهوم التخيل التاريخي هو ما سمح باستمرار نفس عائلة المفاهيم الثنائية التي ما فتئ النقاد والباحثون يعتمدونها في إطار التمييز بين الواقع والتخيل والواقع والتاريخ والتخييلي واللاتخييلي، ألخ، بتأثير من البراديفم الوضعاني، في حين تعتبر نظرية ما بعد الحداثة كل حديث عن المرجع الخارجي وهما، وأن أفضل مرجع للنص التخييلي هو النص ذاته، بتأثير من البراديفم البنائي (التشييدي). ومن هنا تستمد هذه المقالة قيمتها في أنها تعيد عقارب الساعة إلى التوقيت الكوني كي تقوم معرفة (مغلوبة) انتشرت وامت وجمت عنها الكثير من المغالطات سواء على مستوى التنظير أو التحليل. إن مفهوم التخيل التاريخي يجر خلفه قيماً ثورية ومصطلحات ومفاهيم جديدة، يدمج نظريات أخرى تحول دون استمرارية سلسلة القيم التفكيرية والتفكيرية الكلاسيكية.

الفصل الأول: التخيل.. مفهوم إشكالي؟

- مقدمة

1- تطورات مفهوم التخيل ومقارباته النظرية

1-1- غموض وتوسعات في الاستخدام

1-2- تاريخية المفهوم

1-3- التخيل والأدب

1-4- مقدمات التحليلات الفلسفية الحالية

2- فلسفة التخيل، رهان التعريف

2-1- تعريفات سلبية

2-2- تعريفات إيجابية وجوهرانية

2-3- خاصية التخيلية في ذاتها

3- المشروع: تحليل سياقي ومقاربة تداولية-ثقافية

3-1- التصنيف، الحفز والمقارنة

3-2- ضد الجوهرانية

3-3- النواة العرضانية

3-4- موقف لا نسبوي

3-5- مناهج وطرائق

- خاتمة

مقدمة :

إن الهدف الأساس، من هذه الدراسة، إضاءة مفهوم «التخيل»؛ إذ الاستعمال الحالي لا يتميز بالتنوع فقط، ولكن قد يبدو فضفاضاً، وقد يقود إلى غموض ولبس، سواء في المجال الفلسفي أو في الحياة الاعتيادية. ومثل هذه الاختلالات تتجلى على مستوى كيفية وصفنا أو حكمنا على هذا الموضوع أو ذاك، كما قد تترتب عن ذلك مشكلات كبيرة في التفسير الذي نرجو منه لعينة من التعبيرات والممارسات وطرق اشتغالها. وعليه، فإن من شأن ذلك التأثير على أفعالنا وأقوالنا. إن معرفة ماذا يكون التخيل، بالمعنى الحقيقي، أو ماذا يكون التخيلي، يستلزم وجود معايير تدرج ضمن حدود هذا المفهوم أو تعريفاته، كما يتصل الأمر بالموضوعات التي ينطبق عليها المفهوم نفسه. فما الذي يسمح لنا بمنح هذه الميزة؟ هل هو جوهر بعض الأشياء، أو أسباب لاحقة تعكس، في الواقع، ليس فقط طريقة في تنظيم العالم، ولكن كيفية في تفعيله، وما يتعلق بها من أمر اتخاذ القرار؟ فالقول، إن شهرزاد شخصية تخيلية، هل معناه القول بأنها غير موجودة، أو إنها صورة إنسانية ممكنة؟ أو القول إن هذا الأثر الأدبي أثر تخيلي، هل معناه القول بأنه ليس حقيقياً، أو ليس من واجبنا الاعتقاد به، وأن الأمر مجرد تعلق «للضحك»؟ وهل معناه القول بأننا بصدد آثار فنية مجانية أو بصدد أفكار يجب أن نتخيلها فقط؟ وأخيراً ما المطلوب منا فعله بهذا التصنيف؟ وما الخلاصات التي يجب أن نستخلص بإزاء دلالة ما يترتب عن هذا المفهوم من حيث الدلالة والتلقي والوظيفة؟

1- تطورات مفهوم «التخيل» ومقارباته النظرية

1.1- غموض وتوسعات في الاستخدام:

مفهوم التخيل، مفهوم ملتبس ومتغير وحامل لإيحاءات على وجه الخصوص. ومن أوجه التناقض والحيرة كوننا نشهد، حالياً، ثورة وخصوبة في استخداماته؛ سواء في الخطابات العادية واليومية، أو التقنية، بالإضافة إلى اعتبار التخيل كذباً أو وهماً، أو الحديث عن التخييلات النظرية، المنطقية أو الرياضية (نسبة إلى الرياضيات) والدلالية أو اللاهوتية. زد على ذلك الحديث عن تخيلية اللغة في كليتها (تمثيلاتنا وتجاربنا)، والنماذج والأبنية المجردة. وهكذا صار توسع مجال تطبيق المفهوم يسير بموازاة تصور هامض وفضفاض، مما أفقد المفهومَ فاعليته بالرغم من استمراره في حمل قيم إيجابية أو سلبية، إما بكيفيات ضعيفة أو قوية ووازنة.

يمكنُ أن نزعُم أن مفهوم التخيل ليس مفهوماً فضفاضاً، وإنما هو مالك لمعنى مضاعف يجري به الأمر. فمن جهة أولى، يصبح القول بأن أمراً يعدُّ تخييلياً، معناه التأكيد على أنه ليس واقعياً، وليس حقيقياً. ومثاله، شخصيات الليالي أو الشخصيات التاريخية الوارد حكمها باعتبارها منتوجاً تخييلياً. ومن جهة ثانية، الاعتقاد بأنه كذب أو إيهام مضلل، أو تدليس فاضح. ومن هنا، يمكنُ أن نميز استخداماً وصفيًا، في الحالة الأولى، من وصف تقويمي، في الحالة الثانية. وتبعاً لذلك، يمكن أن نجزم بأن الاستخدام التقويمي هو استخدامٌ

منحرفٌ ومضلل، بمعنى أنه يمكنُ لقصة أن تكون تخيلاً دون أن تكون كاذبة أو صيغة من صيغ التضليل المقصود. إن ما يجعل المفهوم غامضاً وفضفاضاً ليس سببه الاستخدام المعيارى أو المحايد، وإنما مصدره التوسيعات التي نجريها على المفهوم، توسيعات تمسُ الاستخدامين معاً، وهما استخدامان مختلفان بطبيعة الحال. وحينما نأتي على القول بأن الواقع، في حد ذاته، ليس إلا تخيلاً، مع ما يصاحب ذلك من استيهامات وخيال أو مغالطات مقصودة وإرادية أو مكتسبة شأن المال والأسرة والدين هي كذلك تخيلات اجتماعية، أو الأرقام والمقولات الميتافيزيقية والعوالم الممكنة أو الموضوعات الصورية والنظريات في هيئتها الاعتيادية، السردية أو التقريبية (وفق الصيغة الفلسفية للتخيلات)، والمحكيات التاريخية، والأخبار المتلفزة التي تروي آخر حلقات المسلسلات السياسية، والفواصل الإشهارية، وألعاب الفيديو والواقع الافتراضي ومجتمع الحفلات فإن الأمر لا يخلو من غموض ولبس أو تأويل.

وحتى لو سعينا إلى ترجيح الاستخدام الوصفي لمفهوم التخيل، فلن تكون هناك سوى بعض القيم الممكن إضافة على الموضوعات أو التمثيلات التي تشير إليها.

2.1- تاريخية المفهوم:

نقصد بالتخيلات تلك المحكيات التي ليست لا محكيات تاريخية أو شهادات، مثل التراجمات والروايات والمسرحيات والرسوم المتحركة والخرافات والأساطير والأفلام أو عينة من اللوحات

والمنحوتات، خاصة حينما تسعى إلى تمثيل كائنات خارقة. إن اعتبار هذه التعبيرات (الصيغ التعبيرية) تعبيرات تخيلية، إنما تحدده أهداف تاريخية، في المقام الأول. وعليه، فإن المعنى السلبي الناجم من محور الحقيقة / الواقع هو ما يفترض أنه أكثر حيادية، كونه يستند إلى تصنيف نوعي. ففي الثقافة الغربية، نلاحظ أن التخيل ارتبط، في مرحلة أولى، بمجال الفن، حيث يُدرج أفلاطون ضمنه الشعر والملحمة والرسم. ويخلص إلى أن الأمر يتعلق بأوهام وخدع لغير موفقة، مقارنة بالموضوعات، عادة. أما أرسطو فيُضمّن التخيل الفنّ الدرامي، مفضلا التراجيديا لطابعها «المحاكاتي» والكوني، أي طابعها التعليمي والتطهيري. ونجد لدى أفلاطون موقفا سلبيا مما ليس واقعيا أو حقيقيا، في حين يعتبر أرسطو التخيل جنسا وفنا، نادرا ما يتم تثمينه في حد ذاته. وهكذا نرى بأن حيادية الجنس لا تمنع من حضور الاعتبارات الأخلاقية.

وفي مرحلة ثانية، برز إلى الوجود تمييز، داخل مقولة العمل الأدبي بين اللاتخيلية والأعمال التخيلية، بالنظر إلى محتواها (الصفة مبتكرة تتعلق بشخصيات مبتكرة) وصيغتها (رواية أو قصة، ملحمة أو شعر).

ومما ينبغي تسجيله، على ما سلف ذكره، كَوْن التعريف الأجناسي لمفهوم التخيل (الأرسطي) يشكو من محتوى التعريف الأنطولوجي - الدلالي (الأفلاطوني)؛ فليس الفنّ مجالا مالا لإشتغاله الخالص، ولكنه مجرد تمثيل تقريبي للواقع، وصيغة من صيغ «المحاكاة». والمحاكاة

حمالة أوجه، وصيغة خادعة ومضللة. ففي الوقت الذي يعتقد فيه أرسطو (الأب الشرعي للشعرية) أن التمثيل المسرحي صيغة محتملة وممكنة وكونية، نجد أن مفكري الرواية الحديثة، خاصة مع نهاية القرن 18، سعوا إلى إضفاء نفس صفات النبالة على الأدب، وكأنهم يردّون على أفلاطون، ليس لأنه يتميز بالطابع الواقعي للذوات، ولكن بسبب حيوية هذه «التقارير» التي يعدها الأدب عن الحياة الاجتماعية. وعليه، لابدّ أن نؤكد أنه في الوقت الذي كان الروائيون يفتخرون بحقيقة فنهم وجديته، مصورين أنفسهم على أنهم خبراء هزاتٍ زمنهم ومحللوها، كنا نجد المؤرخين، في المقابل، وبعد عشرات السنين، يعدلون الاتجاه كاشفين عن البنية السردية والتخيلية للبورترية والوصاف السردية التي أضفوا على الأحداث.

وفي مرحلة ثالثة، ظهرت إلى الوجود روابط قرابة قوية بين التخيل والأدب، وصار السؤال: هل الأدب مقولة فرعية (صغرى) من الفن، أو هو جنس خاص، كما هو الحال بالنسبة للرسم والسينما والموسيقى أيضا. وفي هذا الباب، صرنا نلاحظ بأن التصورات المتصلة بحدّ الأدب، أضحت مستلة من أدواته المألوفة، نقصد لغة الأدب؛ وهذه هي المرحلة الرابعة من هذا التغيير في معنى المفهوم، وعلاقته المميزة بالأداة اللسانية⁽¹⁾.

1- ومن بين أدوات الألب التمثيلية الزمن الحاضر الذي يمتد من خلاله المفهوم في أية صيغة من صيغ التمثيل، مفهومة باعتبارها إشارة خاصة (المنطق والرياضيات) أو لغة (صورية، بصرية، حركية، موسيقية)، لدرجة أن ما ندعوه «تخييلات نظرية» معترف بها أو ميتافيزيقية، يندرج أيضا ضمن شكل لا انفصام فيه بين الكلمة والفكرة المجردة (reification). والفكرة المجردة تستلزم النظر إلى الفكرة باعتبارها شيئا مجردا.

3.1- التخيل والأدب:

يستحسن أن نتوقف برهةً عند مظاهر القرابة بين التخيل والأدب. فتبعاً للنقاشات التي سجلت خلال القرن 18، يلاحظ أنها كانت تدور حول الاستدلال الآتي: تصنيف الروايات والقصص باعتبارها أجناساً فرعية (صغرى)، محايدة، كمحكيّاتٍ من التخيل، أي قصصاً مبتكرةً، عن شخصيات مبتكرة، هي نتيجة لدينامية خيالية. وهو ما يمكنها من أن تروى وفق أسلوب مميز، كما أنها لا تُعدّ، دوماً، صوراً مشوهة عن الواقع. خطابات تستعرض صوراً مشوهة عن الواقع، أي حصيلة بسيطة لخيالنا، ولا يمكن أن يُنظر إليها بوصفها حقائق. فهي إما كذبٌ أو تسلية، أي إنها، في جميع الأحوال، لا يمكن أن تكون من الأمور الجدية. فإمام إدانة الأوهام الروائية هذه، سعى الكتابُ إلى المنافحة عن جدية مشروعهم، مطالبين بأن يكون لأعمالهم نفس القدرة على صوغ الحقيقة⁽²⁾، شأنها شأن الحقيقة التي نلفيها لدى المؤرخين أو العلماء؛ غير أن نداءاتهم اختنقت بفعل حالة التناقض التي تميز طبيعة كتاباتهم: «تخييلات بسيطة»، أي تخييلات لا واقعية وغير حقيقية وغير جدية. فكيف يكون بمقدور الواحد أن يزعم نيّله بعضاً من هذه الجدوى والمصدقية؟ إن هذا الثلاثي الذي لا يرى في التخيل إلاّ هذا الجانب السلبي، ما يزال مؤثراً، إلى حدّ الآن، وإن بكيفية غير مرئية. والأمر لا يتعلق بشرعية

2- من الواضح أن حقائق الروائيين وحقائق العلماء أو المؤرخين، يمكن اعتبارها من طبيعة مختلفة (أدبية / مجازية)، وتتعلق بموضوعات متباينة.

أنشطة الروائيين، بل يتعداه إلى المشكلات الفلسفية التي تثار، عادة، حينما نتحدث عن التخيليّ أو الأدبيّ. وتشكل الأحكام التي صاغها جون سورل، في مقالته الشهيرة «الوضع المنطقي للخطاب التخيليّ» (1979) [1975]⁽³⁾، من أشد العبارات والأحكام وضوحاً وحسماً: التخيل يحاكي ظاهرة لسانية، وليست ظاهرة جمالية. ويؤكد أن ليست كل الأعمال التخيلية بأعمالٍ أدبيةٍ فـ «معظم الرسوم المتحركة والقصص الغريبة هي أمثلة عن التخيل، غير أنها ليست من الأدب...» (1975 : 02). إن الأفلام الهوليودية والبوليودية تنتمي إلى التخيل، ولكن الشعر وبعض الأعمال التاريخية والفلسفية⁽⁴⁾ تندرج تحت يافطة الأدب اللاتخيليّ، لهذا وجب ألا نخلط المفهومين، ذلك إن أحدهما يفترض فيه الانتماء إلى ما هو وصفي (التخيل خاصية داخلية للخطاب)، والآخر تقويمي (الأدب حكم بخصوص قيمة). ويشير سورل إلى أن الكتاب المقدس أثر أدبي يشير إلى موقف لاهوتي محايد، في حين إذا اعتبرنا الكتاب المقدس تخيلاً فلأنه تعبير عن اتجاه (1975 : 102). وأضاف أنه لن يأخذ، بعين الاعتبار، معاني أخرى لمفهوم التخيل تربط التخيل بالكذب. واضح إذًا، أن تخيلية الكتاب المقدس قادرة على إثارة الانتباه الأفلاطوني. ثمة ثلاثة أسباب موضوعية تجعل المفهومين مختلفين؛ فمفهوم الأدب

3- «The logical statut of fictional discourses».

بلور سورل في المقال السابق إحدى أشهر النظريات وأكثرها تأثيراً، خاصة حينما تحدث عن هذه العبارات التي يضعف فيها المعنى الحرفي أو يقل فيها الجانب الجدي (ص. 04). وتساعد صناقته للخطابات إلى أفعال قولية ينظر إليها بوصفها «أنماطاً تصورية طبيعية» (ص. 34).

4- تجدر الإشارة إلى أن روسل حاز جائزة نوبل للأدب سنة 1950، وهو أكبر فيلسوف ظاهراتي في القرن 20.

مفهوم فضفاض وغامض واعتباطي في جزء منه وقابل للنقض. وعلى العكس من ذلك، نجد أن مفهوم التخيل يحوز «شروطا ضرورية وكافية» تجعله جزءا لا يتجزأ من «حقل الخطاب»، نظرا لمقصدية مؤلفيه، وليس بسبب موقف اتخذه القراء. وانطلاقا من هذا المعطى تنشأ لدينا «حدود فاصلة» بين التخيلي واللاتخيلي⁽⁵⁾. أما فيما يتعلق بتعريف التخيل أو حدّه، بوصفه خاصية داخلية للخطاب، فإن هذه الفكرة هي أساس التطورات الحالية التي تشهدها الفلسفة التحليلية بخصوص الأعمال التخيلية. ومن الأمور المتأكد منها، في مجال الفلسفة، أن مساهمة سورل، في موضوع التخيل، مساهمة وثّرت العلم (أو على الأصح الحقيقة والواقع) والفنّ (أو تخصيصا الأدب، وهو ما عضدّ الفكرة القائلة بأن التخيل مسألة لغة، قبل كل شيء).

4.1- مقدمات التحليلات الفلسفية الحالية:

أتاح محور الحقيقة / الواقع للفلسفة، منذ أفلاطون، تصور كل تعبير تخيلي بوصفه ما تمّ ابتكاره وتخيله، أي بوصفه ما ليس واقعا وغير حقيقي، من منظور العالم الواقعي، وما هو قابل لأن يتعرف عليه. ومن هنا، انتشر الحديث عن الأشباح والكلمات الجوفاء⁽⁶⁾، أو الأسماء الجوفاء، نظرا لكونها لا تُحيلُ على قضايا موجودة بالفعل.

⁹ وإذا كان من المجدي، إخضاع هذا التمييز بين التخيل والأدب للنقاش، سيظهر جليا أن المفهومين لا يعرضان بهما مضامينهما، بكيفية نهائية.

¹⁰ - شبه قضايا بتعبير فلاسفة دائرة فيينا.

تخييلات ميتافيزيقية، ثم منطقية أو رياضية (في فترة شيوع النزعتين الإسمانية أو التشييدية) .. وعليه فقد صار موضوع البحث محاولةً مساءلةً روابط اللغة بالعالم موضوع السؤال. فليس ثمة فرقٌ كبيرٌ بين التخييل وأيّ نمط تشييدي مجرد أو ذهنيّ، إذ إنّ ما يشغل بالنا معرفةً إذا ما كنّا نتحدث عن أمرٍ مستقلٍ عن تمثلاتنا.

وبموازاة ذلك، قاد المحورُ الفني فلاسفةً آخرين، منذ أرسطو، إلى تبني تعريف / حد أجناسي ووظيفي أكثر مما هو تعريف تخيليّ؛ تعريف ركّز على مساءلة الرهانات الأخلاقية والاجتماعية للأعمال الخيالية. إن القصص المبتكرة المرتبطة بالمشاعر ومخاطر الأهواء، وقدرتها على تضليلنا، ونقل رسائل جدية تطهر قلوبنا وتحقق لنا لذة جمالية. الأمر إذاً، يتعلق بصلة الفن بالحياة. ليس هناك، كما هو واضح، فرقٌ بين التخييل والإبداع الأدبي والجماليّ. هناك قضية لا بدّ من استيعابها: إن مقارنة فلسفية لقضية التخييل تعودُ، في الواقع، إلى «الانعطافة اللسانية» التي، من خلالها، تتميز الفلسفة التحليلية (الأنجلوساكسونية). يختلف الخطاب التخيليّ عن الخطاب الوقائيّ أو الاستدلالات المنطقية، فيكون المطلوب منّا إنجازه، تمييزهما إما على صعيد اللغة أو الاستخدام. كان الفلاسفة، قبل فريجه وراسل، يُبسّطون الأمر قليلاً، لأنهم كانوا يكتفون بالحديث عن التخييل في وضع غياب المرجعية أو اللاحقيقة، دون أن يكلفوا أنفسهم عناء البحث المعمق في هذا الجنس المتعدد الأوجه، أو أن يخطرطوا في تفسير ما يقوم عليه الفن، وما آثاره وصيغه التمثيلية؟ إنها النظريات الأدبية والنقدية التي انشغلت بمساءلة سلطة الآليات السيميوطيقية

والإدراكية والسردية المتصلة بالأعمال التخيلية وأسرارها. تنصب معظم تفسيرات فريجه وراسل على محور الحقيقة / الواقع، مركزة على معنى الملفوظات التخيلية، دون أن تكون هذه الملفوظات، بشكل عام، قادرة على التفريق بين الفن والتخيل. وفعلًا، يقرب فريجه الخطابَ التخيليَّ بالشعر والملحمة⁽⁷⁾. ومن ثمة عالِج كل خطاب ذي سمات تمثيلية تذويتية. يعثر الملفوظ على معناه، من خلال لعبة الإحياءات التي هي، أصلاً، لعبة البلاغة والتلوين والتنغيم وجمالية اللغة. فهي لعبة لا تنطلق من وظيفة مرجعية اللغة بوصفها جامعة الكلمة بالشيء، أو الفكرة بالحقيقي، وإنما منطلقها الوظيفة التعبيرية. يؤاخذُ راسل، على تخيل التمثيلات المسرحية⁽⁸⁾، ميلها الذاتي إلى المعتقدات البشرية، من خلال ما يتم التعبير عنه، بخلاف الميل الموضوعي الذي يربط الدلالة بالوقائع أو شروط الحقيقة. ولهذا السبب، ومادام التخيل تعبيراً فنياً، فإنه يصبح قضية تذويتية، كاشفاً، من داخل خصائص الملفوظ، عن قطيعة مرجعية، محولا القضية إلى قضية خاطئة، أو محرومة من قيمة الحقيقة؛ ذلك لأنها تحولت إلى تعبير شخصيٍّ، أو هي مجرد أثر بلاغي بالنسبة لفريجه (ن. م).

7- وقد ناقش فريجه هذه المسألة في مقالة مشهورة نشرت، أصلاً باللغة الألمانية سنة 1892 (Sinn und Bedeutung)، ثم ترجمت إلى الإنجليزية سنة 1947 (Meaning and Denotation). ولم تترجم إلى الفرنسية سوى سنة 1972. (Sens et dénotation) وقد اعتمدنا الترجمة الفرنسية. أما صلة ذلك بما نحن فيه، فتجب الإشارة إلى أن فريجه ناقش حالة «أوليس» مما أثر بشكل بالغ على معظم الفلسفات التحليلية.

8- ناقش راسل (1872-1970) حالة شخصية «هاملت» في مؤلفه :

La connaissance, sa portée et ses limites humaine

، ضمن منشورات فران (VRIN)، طبعة 2003.

أما «الانعطافة اللسانية» فقد عنيت بدراسة طبيعة التخيل واشتغاله، من زاوية صلته باللغة، معززة الروابط بين المستويات الأنطولوجية والدلالية والإبستمية، مغيرة السؤال: «هل هذا موجود؟»، إلى «هل هذا حقيقي؟». وبهذه الكيفية، وضعت النظريات الحقيقية (الحقانية) الإشرافية للدلالة السؤالَ الثانيَّ تحت رحمة السؤال الأول. فتصور اللغة باعتبارها صورة للعالم تتساءل، هكذا، عن معنى الملفوظ التخيلي (ما شروط الحقيقة؟)، مطالبة بالبحث عن الموضوعات التخيلية إن كانت موجودة من عدمها، الأمر الذي وجه اهتمامها إلى البحث عن توفير ضمانات للمعرفة التي نمتلك عن أشياء العالم. إن التحليلات المنطقية لفريجه وراسل لا تتحمل، بوضوح، مسؤولية التفريق بين التخيل والفن الأدبي أو المسرحي، لكنها تتبع، بشكل حرفي، محور الحقيقة / الواقع، مقدمة تفسيراً لوضعية ملفوظات التخيل اعتماداً على نظرية عامة للغة تمت بلورتها. وعلى النقيض من كل ذلك، فإن الأسئلة التي تطرحها أعمال التخيل هي ذات طبيعة جمالية، ولا تعني، من قريب أو من بعيد، المنطقة. وبإمكاننا الجزم أنه بعد الإيضاحات التي قدمها سورل، فإن الحدود الفاصلة بين ما له صلة بقضية التخيل، وما له صلة بسمات الاشتغال الجمالي، لعيّنة من الآثار أو التعبيرات، أضحت واضحة لدرجة أنها تمكننا، الآن، من عدم الخلط بينهما، وخاصة إذا تذكرنا أن ما يهم

الفلاسفة، من أمر التخيل، هو طبيعة الأعمال الأدبية والسينمائية أو التصويرية وطرق اشتغالها بوصفها أعمالاً فنية.

ولتلخيص ما سبق، نؤكد أن الهم الأول الذي يورق الباحث في قضية «التخيل»: هل مصطلح «تخيل» ذو طبيعة تصويرية أو لسانية أو أنطولوجية؟ هل نحن بإزاء مشكلة كلمات ومقولات أو تباين في الاستخدام؟ أو هل يتصل الأمر بمستوى الموضوعات نفسها (تعبيرات / تطبيقات) التي نسعى إلى وصفها حيث تحضر مختلف المظاهر التي ناقشها فتجنشتاين، خاصة إمكانية تحديد ماذا نقصد بلعب⁽⁹⁾. وبتعبير مختلف، ما السؤال الذي ينبغي أن يأخذ بلبنا، فنكون قادرين على الإجابة عنه: ما التخيل؟ هل هو تخيل؟ السؤال الثاني يستلزم إمكانية توفرنا على معايير واضحة، تمكننا من معرفة خاصية التخيلية والوصف بها، بشكل صحيح. السؤال الأول يسعى إلى البحث عن الشروط الضرورية والكافية. وفي الختام، ثمة سؤال، بعيد عن السؤالين السابقين، يقتضي منا التساؤل عن سبب قولنا: إن هذا تخيل؟ وهو سؤال يقودنا إلى تحديد أسباب الحكم على التخيلية، إذا ما غابت خاصية نوعية تقوم عليها التخيلية.

9- Wittgenstein, L (2014), Recherches Philosophiques, tr. fr. Françoise Dastur, Maurice Elice, Jean-Luc Gautero, Paris, Telgallimard

وللإشارة فقد استفدنا من المقدمة التي وضعتها إليزابيت ريفال (Elisabeth Rigal) كثيراً، في استكناه فكر لجنشتاين.

2- فلسفة التخيل، رهان التعريف:

1.2- تعريفات سلبية:

من أكثر الطرق وأشهرها، والمتسمة بطابعها العملي، دون شك، السعي إلى تعريف ما نعنيه بـ «التخيل»، من خلال:

- سلبه واحدة من سماته الأساسية؛

- تغييب عنصر من عناصره المكونة.

وهكذا، يمكنُ القولُ، إن هذه شخصية من شخصيات التخيل، معناه أنها شخصية لا وجود لها. وإن محكيًا تخيليا هو محكي ليس واقعيًا، أو ليس محكيًا جديًا، أو ما لا يدعونا إلى الاعتقاد به، بنفس الطريقة التي نعتقد بها حينما يتعلق الأمر بشهادة أو مقالة. واضحٌ، أننا، بقليل من التفكير، سندرك، وبسرعة، محدودية مثل هذا الإجراء كونَ هذا الأمر لن يمكننا من إدراك خاصية هذه المكونات أو تعبيراتها. فكلّ ما ليس كذلك ليس، بالضرورة، تخيلًا. أضف إلى ذلك، إن محكي التخيل يمكن أن يشتملَ على عبارات صادقة أو عبارات تتحدث عن أشخاص موجودين.

هذا النوع من الاعتبارات، أمامه حياة مديدة، منذ المناظرات الأولى المتعلقة بطبيعة الموضوعات التخيلية (ريل (1933)، ومور (1933))، إلى حدود التفسيرات الدلالية للعبارات التخيلية (كما أوردنا ذلك لدى فريجه وراسل). وهكذا، نلاحظ، للمرة الألف، أن التفسيرات المنصبة على طبيعة التخيل واشتغاله، لم تخرج عن

محور الحقيقة / الواقع، أو على هامش هذا المحور، إذا توخينا التدقيق، فشرلوك هولمز لا وجود له، ومع ذلك نتفق، على القول، إنه مفتش شرطة، أو أن ننكر أنه كان، يوماً، خروفاً. مشكلة المرجع تركز، من خلال هذا المنظور، على الجهود الفلسفية:

فهل الموضوعات التخيلية موضوعات لا وجود لها؟ لكن هل الوجود خصيصة؟ هل هي موضوعات مجردة؟ هل هي ممكنات؟ وهل يجب أن ندعم الأطروحات الواقعية وندافع عن صيغ الوجود الخاصة لهذه الهويات المريبة؟

حاولت مرغريت ماكدونالد في مقالتها «لغة التخيل» (1954)⁽¹⁰⁾ الخروج من دائرة التعريفات السلبية، معاكسة اتجاه المقاربات الأنطولوجية - الدلالية الكلاسيكية، مبشرةً بمحور ثانٍ؛ المحور الجمالي، مقربةً المحكي التخيلي من الآثار الأدبية⁽¹¹⁾. وقد جعلت مرغريت أرسطو يلعب ضد أفلاطون؛ فالشخصية التخيلية ليست سوى قطعة أو علامة داخل نظام مغلق، وداخله يوجد عالم تخيلي. فـ «هناك، يقيناً، معنى يكون، بفضل العمل التخيلي، قانوناً بالنسبة لنفسه»⁽¹²⁾؛ لكننا نسجل بأن هذا القول لن يحل المشكلات الميتافيزيقية المزمنة والمرتبطة بالوضع الاعتباري لهذه الكيانات أو الهويات، غير إنه يبيح لنا إمكانية إدماج بعض من سماتها الخاصة

10- Margaret, MacDonald, «Le langage de la fiction», Poétique, N°78, Avril

11 - لعلنا باللعبة نفسها في كتابنا العوالم التخيلية في روايات إبراهيم الكوني (2013).

12- Margaret, McD, p.182, 1954

2- فلسفة التخيل، رهان التعريف:

1.2- تعريفات سلبية:

من أكثر الطرق وأشهرها، والمتسمة بطابعها العملي، دون شك، السعي إلى تعريف ما نعنيه بـ «التخيل»، من خلال:

- سلبه واحدة من سماته الأساسية؛

- تغييب عنصر من عناصره المكونة.

وهكذا، يمكنُ القولُ، إن هذه شخصية من شخصيات التخيل، معناه أنها شخصية لا وجود لها. وإن محكيا تخيليا هو محكي ليس واقعيًا، أو ليس محكيا جديا، أو ما لا يدعونا إلى الاعتقاد به، بنفس الطريقة التي نعتقد بها حينما يتعلق الأمر بشهادة أو مقالة. واضحٌ، أننا، بقليل من التفكير، سندرك، وبسرعة، محدودية مثل هذا الإجراء كونَ هذا الأمر لن يمكننا من إدراك خاصية هذه المكونات أو تعبيراتها. فكلّ ما ليس كذلك ليس، بالضرورة، تخيلا. أضف إلى ذلك، إن محكي التخيل يمكن أن يشتملَ على عبارات صادقة أو عبارات تتحدث عن أشخاص موجودين.

هذا النوع من الاعتبارات، أمامه حياة مديدة، منذ المناظرات الأولى المتعلقة بطبيعة الموضوعات التخيلية (ريل (1933)، ومور (1933))، إلى حدود التفسيرات الدلالية للعبارات التخيلية (كما أوردنا ذلك لدى فريجه وراسل). وهكذا، نلاحظ، للمرة الألف، أن التفسيرات المنصبة على طبيعة التخيل واشتغاله، لم تخرج عن

محور الحقيقة / الواقع، أو على هامش هذا المحور، إذا توخينا التدقيق، فشرلوك هولمز لا وجود له، ومع ذلك نتفق، على القول، إنه مفتش شرطة، أو أن ننكر أنه كان، يوماً، خروفاً. مشكلة المرجع تركّز، من خلال هذا المنظور، على الجهود الفلسفية:

فهل الموضوعات التخيلية موضوعات لا وجود لها؟ لكن هل الوجود خصيصة؟ هل هي موضوعات مجردة؟ هل هي ممكنات؟ وهل يجب أن ندعم الأطروحات الواقعية وندافع عن صيغ الوجود الخاصة لهذه الهويات المريبة؟

حاولت مرغريت ماكدونالد في مقالتها «لغة التخيل» (1954)⁽¹⁰⁾ الخروج من دائرة التعريفات السلبية، معاكسة اتجاه المقاربات الأنطولوجية - الدلالية الكلاسيكية، مبشرةً بمحور ثانٍ؛ المحور الجمالي، مقربةً المحكي التخيلي من الآثار الأدبية⁽¹¹⁾. وقد جعلت مرغريت أرسطو يلعب ضد أفلاطون؛ فالشخصية التخيلية ليست سوى قطعة أو علامة داخل نظام مغلق، وداخله يوجد عالم تخيلي. فـ «هناك، يقيناً، معنى يكون، بفضل العمل التخيلي، قانوناً بالنسبة لنفسه»⁽¹²⁾؛ لكننا نسجل بأن هذا القول لن يحل المشكلات الميتافيزيقية المزمّنة والمرتبطة بالوضع الاعتباري لهذه الكيانات أو الهويات، غير إنه يبيح لنا إمكانية إدماج بعض من سماتها الخاصة

10- Margaret, MacDonald, «Le langage de la fiction», Poétique, N°78, Avril

11 - لعلنا باللعبة نفسها في كتابنا العوالم التخيلية في روايات إبراهيم الكوني (2013).

12- Margaret, McD, p.182, 1954

في مجرى التحليل. يتعاظم الغموض في ربط التخيل بالفن، وليس في ربط التخيل باللغة⁽¹³⁾.

2.2- تعريفات إيجابية وجوهرائية:

عادة ما يستدعى الإبداع والخيال بوصفهما عنوانين دالين على خصوصية التخيل. نتحدث عن موضوعات خيالية أو محكيات مبتكرة أو استيهامات أو خيالات، لكل ما يندرج في المخيلة الذهنية. فهذان المفهومان حاضران سواء في التعريفات العادية أو في المحاولات النظرية؛ غير أن وصفهما ما يزال مطبوعا بالنقص، خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الضبابية التي يعانيناها. ثم، متى يكون شرعيا القول بأن هذه الشخصية مبتكرة؟ هل هي درجة أصالتها أو مجرد ظهورها في قصة معينة؟ يلاحظ ب. لامارك⁽¹⁴⁾ (2003)، وهو محق في ذلك، أنه، في الوقت الذي نعتقد بأن الأبطال والشخصيات المتصارعة، في محكي ما، هي شخصيات مبتكرة، تتمتع بسمات شخصية ما وخصائص مميزة، يمكن أن نقول الشيء نفسه حينما نجد أنفسنا أمام كلمة «حشد» وقد احتلت المشهد وتحكمت فيه. والمشكلة، كما هو واضح، تطرح بخصوص المحكي، حيث باستطاعة بصمات الجنس الأدبي وقواعده أن تقوِّض ما بتنا نحسبه إبداعية المؤلف.

أما فيما يخص ملكة الخيال، فلا يبدو الأمر ضروريا أن يكون التخيل منتوجه. فبإمكان حالم سيء أن يشيد تخيلا، كأن يجعل

13- إن مرغريت ماكديونالد تتخذ من هذا المتغير حجة لدعم دعوتها إلى أسبقية التعبيرات التخيلية.

14- P.Lamarque

للخرتيت (وحيد القرن) ريشا، وهو أمرٌ لا يحتاج إلى أن نستنزف طاقاتنا الذهنية. وكلّ ما نتخيله ليس بالضرورة تخيليا. فإذا كان ما ندعوه تخيلا يرتبط، في جزء منه، بما نبدعه وما نتخيله، سيكون هذا الحدُّ غير كافٍ لصياغة معيارٍ لهويةٍ جوهرانية أو تأكيد قويّ.

من الأفيد، في مثل هذه الحال، التذكير بالذي حفز الفلاسفة على تحديد جوهر التخيل (العمل التخيلي) بمنأى عن بعده السلبيّ، في إشارة إلى خلط التخيل بالكذب. وبالفعل، نلاحظُ لدى النقد الذي يستلهمُ الأفلاطونية، على وجه الخصوص، موقفا سلبيا من المحكيات التخيلية؛ إذ يرى أن الشعراء وصناع الفرجة يفتقرون إلى الحس الأخلاقيّ لكونهم يوهمون المستمعين، بحثهم على الاعتقاد بأمور خاطئة ووهمية. هذا خطأ فادحٌ، على مستوى استعمال المقولات؛ إذ ليس الروائيون كذابين لأن الجمهور واعٍ بما يصنعون، فهم يقبلون بالأمر ويجدون فيه لذةً فائقة. وفي هذا المعنى، نلاحظُ أن الذي حدّد نظام التخيل هو مفهوم «التمويه الحر»، أو بعبارة أشدّ تدقيقا «التمويه اللعبي التقاسمي» كما عند شايفر (1999). انطلاقا من هذه النقطة تنشأ معظمُ الصياغات والشروط الضرورية والكافية لخاصية التخيلية، وهي العناصرُ التي تربطُ بين هذه الصياغات والشروط وموقف «يتظاهر بأن...». وهكذا، يتخيل الطفل نفسه قرصانا، والمؤلف الذي يسردُ حكاية يوهّمُ فيها بأنه يقول الحقيقة، أو يوهّمُ بأنه المؤلف، والقارئ بدوره، يتظاهرُ بأنه يعتقد بهذه الأحداث. وفي حالة التخيلات النظرية، بإمكان عالم أن يتظاهرَ باعتقاده بوجود هذا

الشيء أو ذاك، أو يقبل بوجوده، كي يجد حلاً للمشكلة التي تشغل باله. في هذه الحالة، سنقول إنّه يتظاهر كما لو أنه يضمّ هذه العناصر للعبة الاستدلال أو الاقناع⁽¹⁵⁾.

لحد الآن، هذه مجرد اختيارات شبه واضحة، كرّسها مجموعة من الفلاسفة من أجل تحديد مجال التخيل؛ لكنه مع الشاعر صامويل طابلور كوليردج (1817)، على وجه الخصوص، ستتضح الأمور، بشكل أفضل، حينما تحدث عمّا سماه بـ «تعليق طوعي لعدم اليقين» (1817)⁽¹⁶⁾، وهو تعبير ذكّر به سورل، في بداية مقالته المشار إليها سلفاً، وهو يقصد فضح فعل - الدعاية الرخيصة وليس جوهر تعبيرها الحدسي. ما تجب الإشارة إليه، أننا، بهذا الصنيع، انتقلنا، في تعريف التخيل، من التوصيف الأنطولوجي (هذا لا وجود له، هذا ليس واقعياً)، أو التوصيف الدلالي (الكلمة جوفاء، أو هذا ليس حقيقياً، أو إنه ليس صادقاً أو كاذباً)، إلى خصوصية سيكولوجية جداً، طريقة مخصصة للاعتقاد بمحتوى العبارة، أي إلى «يوهم بالاعتقاد» وأن هذه القضية صادقة، لهذا السبب المضمّر أو ذاك، مقصدية خاصة وتطبيقية، أو عرف أو تعاقد جماعي.

15- نجد لدى فيهنجر (Vaihinger) (1911)، ترجمة كريستوفر بوفيان، مثلاً، في هذا الباب، إذ يورد أن رجلاً كان له سبعة عشر جماً، وأراد أن يقسم إرثه على أبنائه الثلاثة، بكيفية يحصل فيها ابنه البكر على النصف، والثاني على الثلث والثالث على التسع. أكد أن القسمة ستكون سهلة وحلولة إذا ما زيد الجمل الثامن عشرة المتخيل إلى القطيع: 09 حيوانات للابن البكر، و 06 حيوانات للابن الثاني، أما الثالث فلن يحصل سوى على اثنين، في حين نلق الجمل الثامن عشرة بعدما تظاهر الرجل أنه ماله. لا يتطرق الأمر بكذبة، ولكن باعتقاد يوهّم بأن الأمور تمت هكذا.

16- وردت هذه العبارة في سيرة الشاعر البريطاني كوليريدج «Biographia Literaria» (1817) والتي ترجمها إلى الفرنسية جاك داراس تحت عنوان:

« Autobiographie littéraire, chap. XIV », dans La Balade du vieux marin et autres textes, Éditions Gallimard, coll. « NRF Poésie », 2013

3.2- خاصية التخيلية في ذاتها

سبق أن ألمحنا إلى «الانعطافة اللسانية» التي دشنها كل من فريجه وراسل، والمتعلقة بمشكلة التخيل من منظور لغوي. إن التخيل، بوصفه تعبيراً لسانياً، صار يعتبر، تدريجياً، خاصية للعبارة والنص والخطاب أو الفعل الكلامي أو الحوار أو المحكي أو المؤلف. يمكن أن تكون خاصية دلالية، أسلوبية، أو تداولية، ولكنها، في جميع الحالات، تبقى سمة جوهرية للتعبير. وإذا كان الفرق بين التخيل والأدب موضع نقاش واختلاف، فليس موضوعاً جوهرياً، ولن يكون، من المجدي، معالجة ومناقشة الأبنية التلفظية، بطريقة تفضيلية، مقارنة بالوسائل التمثيلية الأخرى. وحتى لو وسّعنا فئة التخيلات لتشمل فئة الفنون التمثيلية، كما يقول كاندل والطون (1990)⁽¹⁷⁾، فإن الموضوعات التي ستطبق عليها خاصية التخيلية، لن تتعدى عتبة العبارات⁽¹⁸⁾.

يتوقف أمرُ تعرف هذه الخاصية، في آخر المطاف، على نظرية اللغة التي يتبناها الباحث. وإن اعتماد تصور «تمثيلاني» للغة، بوصفه صورة عن العالم سيدفعنا إلى التفكير في التخيلية انطلاقاً من غياب المرجع الذي تشتكي منه العبارة، أو انطلاقاً من مستوى قيمة الحقيقة. وعلى النقيض من كل ذلك، نلاحظ أننا لا نشتهي من الأمور السالفة الذكر، عندما نتبنى نظرية أفعال الكلام؛ إذ نجد تفسيراً

¹⁷ لينظر كتابنا العوالم التخيلية في روايات إبراهيم الكوني، 2013، ص. 68-70.

¹⁸ يمكن أن نفترض أن الخاصية التخيلية، على المستوى الذهني، تنطبق على المحتويات الذهنية، ولكن ما إن نتكبد هذه المحتويات في محتويات قضوية، فإننا نفصل المقاربة اللسانية.

للخاصية التخيلية. وإذا اعتمدنا المقصدية، وفق نظرية سورل، أو مفهوم العرف، وفق تعريفه لدى غرايس سنجد الأمر مختلفاً لأن الأفعال التوكيدية تشتغل من داخل عبارة جدية. ولعل الجديد في مشكلة التخيل، باعتباره عقائد موهمة، يعود الفضل فيها إلى نظرية خاصة في اللغة. ولن يكون بإمكاننا فهم ذلك إلا إذا اكتشفنا منهجية مختلفة، حيث لا ينظرُ إلى التخيل بوصفه فصلاً من فصول نظرية عامة للغة (أي اعتبار التخيل انزياحاً وانحرافاً عن النظام)، ولكن موضوعاً خالصاً، وهو ما سيسهم في إيجاد فلسفة للتخيل.

وإذا توخينا تلخيص ما سلف، تجب الإشارة إلى أن المقاربات الفلسفية الحالية، بالإضافة إلى استعمالاتنا العادية لمفهوم التخيل، تتبنى قناعة مفادها أن وجود فكرة خاصة للتخيلية المطلقة (عينة من الموضوعات وصيغ التعبير أو الممارسات) هي من طبيعة تخيلية. ونضع، في المقام الأول، ما ندعوه بـ «مؤلفات التخيل». ولهذا السبب، نجد أن بعض الفلاسفة قد اقترح، بحماسة شديدة، مجموعة شروط ضرورية وكافية للتخيلية أجمعت، رغم الاختلاف الحاصل بين هؤلاء الفلاسفة، على شرط «التظاهر». ولهذا اعتبر محور الحقيقة / الواقع والمحور الجمالي، محورين ثانويين؛ ذلك أن ما يهمُّ هو المطالبةُ بموقف إبستيمي يكون فيه أمرُ القضية (صادقة أو كاذبة) قليل الشأن، وأمر القوة الأنطولوجية قليل الأهمية، وكذا الطبيعة الفنية للتعبير. إن تعريفاً واضحاً وقاراً قد صيغ، منذ

أمد، وهو تعريف من طبيعة ذهنية⁽¹⁹⁾؛ للأثر التخيلي خاصة، كونهً تخيلاً. وهذه الخاصية تصبح، تدريجياً، مضمرة في اللغة، ثم تصبح صريحة وعلائقية في الفعل التواصل⁽²⁰⁾.

3- المشروع: تحليل سياقي ومقاربة تداولية؛

1.3- التصنيف، الحفز والمقارنة

ما نستهدفه، في هذا المقال، كما عبرنا عن ذلك أكثر من مرة، أن نوضح معنى مفهوم «تخيل». فقبل عشرة قرون أو أكثر، كان المفهوم⁽²¹⁾، في سياقه العربي واضحاً، نظراً لارتباطه الوثيق بكل الدراسات الشعرية. وكان هناك شبه إجماع على ما يعنيه التخيل، وما يرتبط بجوانب دراسته، لكن منذ أكثر من ثلاثين سنة حدثت فوضى ملحوظة في استخدامه. ومنذ أن عنون الباحث العراقي عبد الله إبراهيم مؤلفه بالتخيل التاريخي: السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية (2011)، انتصب المفهوم عملاقاً ومثيراً سحرياً، وصرنا نرى ونقرأ مؤلفات ومقالات توظفه، وصار يكفي أن يضعه الواحد منا عنواناً أو جزءاً من عنوان حتى تحصل المعجزة. لقد صار التخيل شعاراً وطلباً للتميز والتمييز. ومن هنا، استقرت، في أذهاننا، ضرورة العناية بالتخيل، خاصة لما ارتبط المفهوم بأكثر

19- ص. 19.

20- لينظر كتابنا (العالم التخيلي)، ص 153.

21- ينظر كتاب يوسف الإريسي، 2012، التخيل والشعر، حفرات في الفلسفة العربية والإسلامية، ط 1، منشورات ضفاف (لبنان) ومنشورات الاختلاف (الجزائر)، صص. 157-208.

و كذلك كتاب: صلاح ميد، 1993، التخيل نظرية الشعر العربي، ط 1، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، صص. 21-85.

من صيغة تعبيرية. وأسهم في توضيح معنى مفهوم التخيل، من جوانب شتى. ومما يثير الحيرة، حيرتنا، هذه الثنائيات، من جهة، ما بين التخيلي واللاتخيلي. وما يعيننا أن نقدر الفوائد والحدود. ليس في نيتنا إنكار هذه الاختلافات، نظرًا لوجود هذه المناطق الوسطى أو الما-بين، والوضعيات المبهمة واللعب بالقيم أو الحاجات العامة جدا. يجب إخضاع كل ذلك لمقولات شديدة الوضوح، آخذين، بعين الاعتبار، هذه العناصر والرهانات المستخدمة.

إن مصطلح «العمل التخيلي» الذي ننت به الروايات والحكايات والقصص يبدو مصطلحا معطلا وخادعا، في آن، وكذلك يبدو مفهوم التخيل موضوعا مناسباً لأن يناقش ويدافع عنه، لكنه لا يخلو من تضليل كلما سعينا إلى تطبيقه على مادة مطلقة. رجاونا أن نوضح أن اختيار مفهوم التخيل بوصفه مفهوما «تصنيفيا» نسبيا، له من الفوائد الجمة. وبتعبير مختلف، إننا نستخدم هذا المفهوم نظرا لبعض الفوائد النظرية والتطبيقية التي يعد بها، وانطلاقا من حكم محفز ومضبوط، يوجد ضمن السياقات المختلفة. إن من شأن فهم الدوافع والحوافز أن يقودنا إلى جعل التحليلات والمناظرات القائمة حول المفهوم واضحة بشكل كاف.

لسنا بحاجة إلى شرح طبيعة التخيل، ما دمنا قد اعتبرناه صفة تمنحنا جوابا معطلا، في بعض الوضعيات، أو بالنظر إلى عينة من الرهانات أو ملامح هذه الوضعية أو هذه الأشياء أو هذه التعبيرات اللسانية، أو بمعنى عام، هذه الأبنية الرمزية أو الأنشطة أو المواقف.

بإيجاز، إذا كلفنا أنفسنا عناء تتبع الدور الذي نمنح لهذا المفهوم، فإن هذا الأخير سيبدو لنا ثمرة فعل حكم أكثر مما هو فعل تصنيف لهذا العنصر أو ذاك من عناصر العالم. يتضاعف السؤال ويتضخم: لماذا نحكم على أن هذا العنصر من التخيل، وأن هذه العبارة (الملفوظ) أو هذا التمثيل تخييليان؟ وما التصورات العامة والقيم وأبعاد هذه الظواهر، تثوي وراء استخدامنا الوصفي لهذا المفهوم؟ وسيكون من شأن اقتراح معايير تصويرية ونوعية من الوسائل (شبه - مصورنة)، تمكيننا من التأقلم مع مختلف ملامح الظواهر المتصلة بالتخيل.

2.3- ضد الجوهريانية:

ليس من المفاجئ أن نلاحظ أن أغلبية هذه المفاهيم فضفاضة وغير متناهية، إلى أن نتصورها في هذا السياق أو ذاك؛ غير أن هذا النمط من الإيضاح لم يتحقق، لحد الآن، في وضعية التخيل الذي نفترض أن له طبيعة أو اشتغالا خاصين، أو تعريفا قارًا وثابتًا، منذ أن تركّز السؤال على الحكايات التخيلية المقصودة. إن دلالة مفهوم التخيل، تشتغل من خلال فضاءات التشابه، وإن استخداماتها تستجيبُ لرهانات متعددة.

بإمكاننا أن نعرف أن العيشوني أو فاطمة قريطس، في «الضوء الهارب» لمحمد برادة، أو عبد المولى اليموري، في رواية «ثورة المريدين» لسعيد بنسعيد العلوي، هي شخصيات مبتكرة على يد مؤلفيها، كما نحن متيقنون من أن جمال عبد الناصر ومعمر القذافي

وصدام حسين، في رواية ما، أو في دراسة تاريخية، هي شخصيات وجدت فعلا. كما سيكون بمقدورنا معرفة عينة من مقاصد المؤلفين، أو معرفة أعراف اجتماعية بعينها تحدد الكيفية التي يجب أن يتلقى بها جمهور القراء هذا المحكي أو ذاك. وبإمكاننا أيضا، أن نعرف، لأننا قررنا ذلك، أننا بصدد لعب دور أمير أو ربان فضاء. وسنكون قادرين على تخيل سيناريو معين، نحن متورطون افتراضا، في لحظة من لحظاته، نشترط حضور الجَمَل الثامن عشرة؛ غيرَ أنَّ زعمنا أننا نعرف، بنفس الكيفية، أن كلَّ هذا جزءٌ من نظام التخيل، أمرٌ قابلٌ للمناقشة، نظراً للمظهر الكلي أو الجزئي لهذا المفهوم المتعدد الدلالات بطبيعة الحال.

لا تقدمُ المواقف الجوهرائية إلا عددا محدودا من الوضعيات أو العناصر لما ندعوه، عادة، تخييلات، لهذا قد يكون للتعريف المطلق، في مثل هذه الحال، مفعول مدمر، بل قد يدحض الحكم القائل بأن التخيل يستجيب لقضايا مختلفة حسب الوضعيات. فالقول إن الغول الموجود في الخزانة، هو تخييلٌ، مثلا، لأنه لا وجود له، ليس إجابة صحيحة، بالرغم من أن معناه ليس مما يحيطُ التعريف الجوهرائي به. وماذا سنقول عن قاهرة الروائيين؟ أو طنجة الروائيين؟ هل تمَّ وصفهما وتأويلهما وابتكارهما؟ كيف نتحدث، بكامل الحياد، عن تخيلية لعبة الفيديو إذا ما كانت لها آثار واقعية على حياة اللاعبين واقتصادهم؟ أو ما نلفيه في الخرافات الداعية إلى الأخلاق، أو الكتابات الساخرة، هل يجبُ أن نتمسك بالمظهر اللعبي والإيهامي للسرد، كي نكتشف معناها ونضفي آليات تلقيها؟ ختاماً، يبدو جليا،

أن الأسباب التي تدفعنا للحكم على الموضوعات الرياضية على أنها تخيلات ليست هي نفس الأسباب التي تدفعنا إلى وصف تخيلات المؤسسات الاجتماعية أو المحكيات التاريخية. إنَّ تعريف التخيل، من المنظور الجمالي، أي بوصف التخيل إبداعاً لمؤلف، سيقودنا، دون ريب، إلى فصل جذري للعالم الواقعي عن العوالم التخيلية⁽²²⁾. هذا ثمنٌ باهضٌ لا بدَّ من دفعه لمثل هذا الانزياح باتجاه تعريف أشدَّ صورةً وعموميةً للتخيل.

تدفع المقاربة العرفية التخيلَ إلى أن يتماهي مع القصة كما تُروى في نشاط اجتماعي معترف به جماعياً؛ إذ تدعُ جانباً توظيف التخيل بوصفه حضناً للأحلام والاستيهامات والأوهام واللجوء إلى المتخيل.

التعارض بين التخيلي واللاتخيلي يمكنُ ملاحظته، غالباً، من خلال الوقوف على أوجه الاختلاف بين حكايات (المحقق كولمبو، في بعض روايات الميلودي حمدوشي) أو الغيلم والقرود (في كليلة ودمنة) ونظرية داوين لتطور الأنواع. إذا ما اتفقنا على ألاَّ فرق موجود بين مختلف هذه التعبيرات، سيتضح لنا بأن التخيلي، هنا، هو في وضعية اتصال بما هو لا تخيلي. وبالفعل، يجب أن نحافظ لكل مقصدية مختلفة بقسمتها، وكذلك بالنسبة للأنماط المتنوعة من الأبنية الرمزية، أي مجموع الأشياء التي تعيننا هنا. فليس ثمةَ فرقٌ

22- راجع عملينا الآتين من أجل تعريف ماهية العالم التخيلي:

«العوالم التخيلية في روايات إبراهيم الكوني»، ص. 112.

«نظرية العوالم الممكنة ونظريات التخيل الأبي»، مجلة سرود، العدد 01، ربيع 2018، صص. 31-42.

مطلق بين التخيلي واللاتخييلي، وبالتالي لا وجود خاص لفضاء تخيلي خالص، سواء أعلق الأمر بعمل تخيلي، أم بموضوع من صلب الخيال، أم لعبة محاكاة جماعية. اعتمادا على هذا المنظور، فإن التخيلي لن يكون، تماما، خصيصة لكل (الرواية باعتبارها عملا تخيليا)، بل مجرد ميزة يجب أن نضيفها على بعض من أجزائه أو بعض طرق استخدامه كي نُسوّغ أحكامنا الخاصة.

تواجه التصور الجوهري صعوبتان إثنان؛ الطبيعة المفارقة للمشكلات الفلسفية المتعلقة بالموضوعات والطريقة، بمعنى آخر الالتفاف في تقديم الإجابة. ومثال الحالة الأولى، يمكن أن نستدل بالمفارقة المسماة تخيلا: ما التفسير الذي يجب أن نقدم على كوننا نتوفر على ردود عاطفية في مواجهة موضوعات نعرف، بالضرورة، أنها لا تتمتع بأي وجود، أو تعبيرات ليس لها إلا وجود تمويهي؟ أما مسألة القيمة المعرفية للحكايات التخيلية، فتشكل مثالا ثانيا: كيف يكون بإمكان هذه الحكايات أن تعلمنا شيئا عن العالم الواقعي؟

بعض الفلاسفة سعى، بطبيعة الحال، إلى تقديم حلول مرشدة ومتماسكة مع تفسير طبيعة الآثار التخيلية وطرق اشتغالها، غير أن أكبر عيوبها أنها مصوغة على المقاس. فمفاهيم المعتقدات - الناقصة⁽²³⁾ وشبه - الانفعالات⁽²⁴⁾، كما نلغيها لدى كورّي⁽²⁵⁾ (1990)

23- quasi-croyances

24- quasi-émotions

25- العوالم التخيلية، صص. 63-64، 68.

ووالطون (1990)، وهي نماذج تمثيلية نموذجية، مقبولة، من حيث الحدس، لكنها فضافضة من حيث الصياغة النظرية.

ونتيجة لذلك، فإن الحكم على التخيلية، في هذه الدراسة، كما نرجوها، هي حصيلة لبحث متحمس واختيار لأكثر من وضعية، وهي، لذلك، تمتلك القدرة على أن تنطبق على أشكال مختلفة من التعبيرات والموضوعات أو الممارسات، بكيفية معينة، وفق شروط وتقييدات خاصة، لأنّ الرهانات متعددة، ومعنى المفهوم هو موضوع عناصر غير ثابتة؛ غير إنه بإمكاننا أن نُقَوِّم مدى ملاءمة وتوافق هذه الأحكام نظرا لوجود مظاهر مشتركة لمختلف الأحكام.

3.3- النواة العرضانية:

إن قولنا بأن هذا الشيء من التخيل، ليس، بالمطلق، حكما توكيديا لا أساس له؛ فثمة حدود وقيود على استخدام مفهوم التخيل، بعيدا عن الموضوعات النوعية والمنهجية والغائية من هذه البحوث التي نتعرف، من خلالها، على التخيلي. ثمة ثلاث كلمات تتقاسم التخيل: التظاهر، جعل نفسه يتظاهر، مصمم للإيهام.

إن اشتراك التخيل والكذب والخديعة ليس أمرا خاطئا؛ ذلك أن شيئا ذو طبيعة تزويرية أو توافقية يندرج ضمن إحياءات المفهوم، بل يندرج ضمن عمليات إنتاج حكايات الخيال وتلقيها. نجد الكتاب، أحيانا، ينادون أو يشيرون إلى هذه القرابة.

فَفِعْلاً الإبداع والخيال يبقيان، على الدوام، نشاطين مرتبطين بأولئك الأشخاص المشتغلين بـ «التخيلات»، حتى ولو كَانَ هذا الملمحُ لا يسمَحُ بتعريف المفهوم، غير إنه جزء من شبكته الإشكالية، وجزء من دواعي حكمنا. لنعد التفكير في المواقف الإبداعية وتنوعات الواقعية الميتافيزيقية للموضوعات التخيلية: شخصية كولومبو، في روايات الميلودي حمدوشي، وما إذا كانت لها قيمةٌ ما، فهي من ابتكار حمدوشي، وانعكاسٌ لقدرته التي استعان بها قصد ابتكار هذه الشخصية، وأن يلحقها بقصصه البوليسية، وأن يُفَعِّلَ خياله من أجل تقديمها إلى القراء، بشكل مقنع. كل شيء قابلٌ للنقاش، خاصة مناقشة هذه الملكة وتواترها بعيدا عن ملكات أخرى، أو مقارنتها بقلة ورودها لصالح ملكتي الملاحظة والتحليل. وبذلك نصبح قادرين على صياغة الأحكام، بكيفية من الكيفيات.

هناك نشاط ثالثٌ يتعلق بموضوع هذا الحكم: النشاط اللعبي. إن قدرتنا على اللعب تَضَعُ وتنخفض مع نهاية الطفولة، لكنها تسترجع قواها، لدى المنتجين، ولدى «مستهلكي» الأعمال التخيلية كذلك. ومن نتائج قولنا إننا محاطون بالتخيلات الاجتماعية أو كأننا ممثلون في مسرح العرائس، يبدو أنها تحولنا إلى لاعبين أو ممثلين في حضن هذه المؤسسات. ونفضل بعدَ هذا التوكيد، أن نفكر في تعريف مفاهيمنا وتصوراتنا، لهذا نطرح هذا السؤال قصد التفكير: هل يمكنُ أن نقول عن شخص ما، لا يعلمُ أنه يلعبُ، ولم يقرر اللعب، أنه لاعبٌ مع ذلك؟ ومن شأن الإجابة عن هذا السؤال أن تسوغ لنا إذا

ما كنّا سنتعامل مع هذا التعبير أو ذاك (لسانيا أو سلوكيا) بوصفه جزءا من نظام التخيل: نحن ننتج التخييلات ما إن نشرع في اللعب بالكلمات، أي ما إن نشرع في ممارسة الخيال، غير آخذين هذا المعطى أو ذاك مأخذ الجد، إما على المستوى الفردي أو الجماعي. ترى ما هو الأمر موضوع النقاش من وراء تطبيق هذه المقولة؟ ما الأسباب والدوافع من وراء رغبتنا في معرفة إن كانَ هذا الشيء تخيليا أم لا؟ لماذا نختار أن نحكم على أن هذا التخيل أو ذاك ليس تخيلا؟ بمعنى نحن يزاء انطباع مفاده أننا قبالة اضطراب لنظام الأشياء، أو أمام حالة تباعد ما بين ما سيكون عليه العالم (العالم ممثلا) وما نحفظ به من استيهاماتنا وأحلامنا. فهذا الانزياح يعنينا بشتى الطرق والكيفيات.

إن نعت أمر معين بأنه تخيل هو تدقيق نقدمه حينما يفصح أحدهم عن شكه في واقعية شيء ما أو حقيقته. وبهذا المعنى، سيكون من الصعب الدفاع عن الفكرة التي تقول إن خاصية التخيلية يمكنُ تحديدها بمنأى عن محور الحقيقة / العالم⁽²⁶⁾.

إن إمكانية تبني معنى مفهوم التخيل يفترض وجود معنى قويٍّ ومقنع عن الواقع. ومن خلال هذا المنظور سيصبح الفرق بين التخيل واللاتخيل معادلا للفرق بين التخيل والواقعة، وهكذا

26- هذا هو المشروع الذي يمثل جوهر أطروحة كل من لامارك وأولسن [1994]، وكذا والطن (1990)، وكري (1990): إن التعريف الذهني للتخيلية لا يستلزم، وفقهم، سمات أنطولوجية أو دلالية خاصة، وهو ما قد يوهي بعدم وجود فرق بين التخيل والأب.

سيضطلع مفهوم الواقعة بدور مركزي في تحليل التخيلية بوصفها درابزين وتعليل ملازم للحكم؛ غير أن الأمور ليست دوما واضحة، فهي يكتنفها كثيرٌ من اللبس والتعقيد أكثر مما نتصور إذ يبدو، من العدل، القول بأن التخيلات والواقعات تشبه الوقائع والقيم أو النظريات أو المفاهيم أو التعاقدات أو المعطيات أو صنافه قليلة الدقة والاستقامة. ثمة ثلاث سماتٍ مركزية تشكل الجانب المظهري للحكم على التخيل: فعل الإبداع ممارسة تستدعي الخيال وتحكي قصصا، وموقفا فيه «تظاهر» وتمويها. إنَّ أخذنا لهذه الثوابت، بعين الاعتبار، يمكنُ أن يقود إلى رفض حكم التخيلية، خاصة إذا تحولت إلى سماتٍ متنافرة وغير متلائمة.

3.4- موقف لا نسبوي:

الدفاع عن مقارنة سياقية لـ «التخيل» والقضايا المرتبطة بها ليس معناه الوقوع ضحية نسبوية مفهومية متطرفة، فكل شيء ليس دوما غير مجد. فمفهوم التخيل ليس خاضعا لمنطق تاريخ الثقافة المعاصرة فقط، ولا للتوافقات الحضارية أو أساليب تنظيم العلامات أو رغباتنا اللاواعية. إن معناه يقتحم حياتنا، بشكل مفاجئ، ويتحلى بمعاني مختلفة كلما سعينا إلى استخدامه مجددا. هناك، عادةً، منافع ضمنية هي التي تسمحُ لنسبة من الموضوعية، في أن تستمر، ويكون لها تأثيرٌ، غير مباشر، على المنظور المتبنى والحكم المعبر عنه. ومن هنا نتفهم ما ذهبَ إليه هـ. بوتنام (2011: 394) بقوله «إن رفضا مطلقا لتعريف معين ليس مرادفا لرفض الموضوعية في التحليل».

وهو القائل إن «نسبية منفعة التأويل» تعني، كما يؤكد، هي بمعنى استخدام المفهوم «نسبية المنفعة»، تتناقض مع الإطلاقية وليس مع الموضوعية. إننا بحاجة ماسة إلى أدوات تسعفنا على إنجاز التحليل وإرساء التصنيف.

لقد أضحى للنسبوية، في معناها العام، شكل موقف كلياني («كل شيء تخيل» أو «كل شيء واقعي»)، وهذا الموقف ليس ملتبسا فقط، لكنه موقف عقيم وغير ذي جدوى. وهكذا يتم إنكار وجود شيء تخيلي لأنه ليس هناك أي نفي لهذا المفهوم أو ذاك. وحصيلة هذا الاندماج غير المتكامل بين هذين المفهومين، والذي يستمد شرعيته من نزعة مثالية خالصة، أو نزعة تشككية شاذة أو نزعة مناوئة لمثالية ميتافيزيقية تتبناها مقاربات أداتية (ذهنية) وبنوية أو شكلانية (محاييدة من الناحية الأنطولوجية)، كل ذلك يمكن أن يقود إلى انطواء في الإدراك أو حماسة إرادوية أو دوكسا. ومع ذلك، فإن هذا النوع من المواقف العابرة للتخيل، المنظور إليه بوصفه جوابا عن رهانات حكم عن التخيل، يُشير إلى مجالات تشابه خلّاق، وبإمكانه أن يُحاجج لصالح تصور تدريجي عن التخيلية. وإذا كان كل شيء تخيلا أو تخيليا، بشكل محسوم، فهذا لكوننا لا نفهم جيدا هذا العالم كما هو، وإنما نسعى، على الدوام، إلى إعادة بنائه، من خلال تأويلاتنا ومراكز اهتمامنا وخيالنا. ونحن لا نستطيع، أيضا، القيام بذلك، بطريقة مختلفة، ونكتفي بسرد حكاياتنا، ولكن إذا لم يكن كل شيء تخيليا، فمعنى ذلك أن كل الأبنية ليست إلا ثمرة معتقداتنا الذهنية وتجاربنا وإيديولوجياتنا وأنظمة القيم والسلطة والأبنية

الذهنية الثاوية خلف ذريعة التخيل حينما نكتب رواية أو نعرض مزحة. وبهذه الكيفية، يتعلق الأمر بالكشف عن درجات التخيلية (أو مستويات الواقع) التي تجيبُ عن هذه الثنائية المفترضة بين الواقعة والتخيل. ومن شأن اعتماد مقاربة سياقية عن التخيلية، توجيه العناية إلى الملمح التدريجي للحكم، مع وجوب تجنب الوقوع في فخّ هاتين النزعتين المتطرفتين: «هذا كله تخيل» أو «هذا كله واقع».

من بين السبل التي تمكّنا من تفادي النسبوية وكذا النزعة التدريجية، أن نتبنى موقفا معياريا، وفق المعنى الدوغمائي، فنمنح جوهرًا للمفهوم، تعريفا ثابتا وقارا، مع تعميق التفريق، ليس بين التخيل والواقعة، ولكن بين التخيل واللاتخيل. وبهذا المعنى، سنجد أن عينة من الأشياء والتعبيرات أو الممارسات تكون تخييلات (الروايات والأفلام والحكايات الغريبة والرسوم المتحركة وألعاب الأطفال وألعاب الفيديو والمسرحيات والخيال العلمي، إلخ)، وصيغ أخرى ليست بتخيل. وكونَ اللائحة ليست شاملة ولا نهائية، ما هي إلا خصيصة جزئية وموقّته لمثل هذا المشروع. وزيادة على ذلك، فإن ثنائية التخيل واللاتخيل وخاصة إذا تمكّنا من التركيز على أهمية معنى الواقع، تشبه، بكيفية من الكيفيات، تمييزا بين اللّواقع وغير اللّواقع وما بين الواقعي واللّواقعي، بدل تبني تمييز قائم على النفي، أو نفي النفي⁽²⁷⁾.

27- إذا كان التخيل يعرف باعتباره «نفيًا للواقعة»، فإن «نفي اللواقعة»، يبدو أن «نفي - نفي الواقعة». وإذا كان التخيل يعرف بوصفه «ما يعتقد به» فإن «اللاتخيل» سيتطابق له «ما لا يعتقد به».

ثمة بإيجاز حلّان ضدّ كل نسبوية متطرفة؛ إما موقف تحريفي، يفضي إلى معايير ملزمة (تسوغها حدوس المعنى المشترك أو توافقات حول موضوعات البحث)، أو تحليل وصفي، يقودنا هو الآخر إلى توضيحات سياقية وتداولية (تجد تسويغها من خلال شكلها ورهانات كشوفاتها). إن الحلّ الأول يدافع عنه أولئك الذين يعطون لمفهوم التخيل تعريفا جوهرانيا، أما الحلّ الثاني فيسعى إلى الانفلات من خلال إضاءة شروط الالتزام بالمقولات، فيما يتعلق بالأشياء والاختيارات المنهاجية. وفي النهاية، يتعلق الأمر بالرغبة في الوصول إلى صيغة توازن مفكّر فيها، تمكّن من إثارة الانتباه إلى الطابع الذريّ، بدل الطابع التدرجيّ، لأحكامنا: فمن شأن توليف الإطار المعياري والوصف السياقيّ أن يسمح ببناء شبكة تداولية مرنة ودينامية، تحقق أهدافنا وتبرز العناصر موضوع الفحص أيضا.

5.3- مناهج وطرائق:

إذا ما انصبّت الدراسة، بشكل فعال، على كل ما له صلة بأحكام التخيلية، وكذا بما ألفنا نعتة بـ «التخييلات» أو «الأعمال التخيلية»، فلنّ يتبقى لنا سوى موضوعات الفحص والإشكالات المتقاطعة والشبكات التصورية التي بلورناها، بخاصة، وهي قضايا تتعدى، في الواقع، قضية التخيل. والواضح أن هذه القضية تستلزم، مسبقا، وجود اعتبارات كثيرة من المفاهيم والخبرات، إلى أن نبلغ درجة عالية، نتمكن فيها من استدعاء تصوراتنا عن العالم وطرق تمفصل مكوناته.

تقترح الدراسة الحالية علّبتى أدوات، تشتمل كلُّ واحدة منهما على عددٍ مُهمٍّ من الأدوات الرئيسية؛ وكلتاها تلبي حاجات نظرية وتطبيقية لصالح الحكم على التخيلية. تتطلب الأولى تقطيع مسطرة تعريف المفهوم نفسها، كما نعاينها في البحوث الفلسفية المتصلة بموضوع «الأعمال التخيلية»، إلى حدّ بلورة وصياغة القواعد السياقية (معاييرها الضمنية، وقواعدها الواصفة)⁽²⁸⁾ ورهاناتها)، التي تتحكم في آلية الحكم على التخيلية. ونستند، في ذلك، إلى فكرة مفادها انطلاقنا، كل مرة، من وضعية تتكون من عناصر متعددة، عناصر تتشكل، هي الأخرى، من مجموعة سمات متنوعة، وذلك بهدف أن توصف بالتخيلية، نظرا لأهدافنا المحددة. وسنلح هنا، على إيجاد تفسير لهذه المناهج ونقط قوتها وضعفها؛ غير أن غرضنا سيفتقر إلى البساطة، بساطة الخطاب. أما الشبكة فستعوضنا عن التقسيم الثنائي (تخييل - لا تخييل) بالتقسيم الثلاثي (إخبار، تأويل، إبداع). وبذلك نربح وضوحا تخيليا مقارنة بما سنخسره من مُورثات لسانية. إن مقارنة الأعمال الروائية تداوليا، على وجه الخصوص، ستقودنا إلى تصور هذه التعبيرات بمقتضى ما تعنيه بالنسبة لذات العالم ومكوناتها، وكذلك بالنظر إلى التفاعلات المختلفة التي سنجرّبها. وسنركز على صيغة الإبداع⁽²⁹⁾، وهذا ما سيؤكد عينة من السمات النوعية لأفعال الكتابة والقراءة الخلاقة، الحاضرة، على وجه الخصوص، في سيرورة

28- métarègles

29- مقولة الإبداع مقولة مطلقة، منذ أزمنة بعيدة، وسنعرفها بالمقارنة مع صيغتين أخريين.

إنتاج الأعمال الخيالية وتلقيها. وهكذا، فإن مشكلة المعنى / المعاني واستعمالات البنية، كما هي، تابعة لمفاوضات قارة ومستمرة ما بين العالم وأفكارنا، وستبقى، في صلب انشغالاتنا الأنطولوجية والإبستمية والإيتيقية.

إن هذا البحث يعنى: في الآن نفسه، وبصفة إجمالية، بما سميناه بالـتخييلات، وكذا النقاشات والندوات والتحليلات الفلسفية لهذا الموضوع كما نتصوره. يتعلق الأمر بإضاءة طرق اشتغال «أعمال التخيل»، وبالروايات، على وجه الخصوص، ساعين إلى البحث عن الأسباب التي تحثنا على الحكم عليها كذلك، آخذين، بعين الاعتبار، النتائج الناجمة عن مثل هذا التصنيف⁽³⁰⁾. ولنتذكر التنبيه الذي أصدره س. كرييكه (1980)⁽³¹⁾، بخصوص تصوره عن أسماء الأعلام، محاكيا قوله:

«في هذا المعنى، ليست نظرية هي التي أنوي تقديمها، ولكن تمثيلا شديدا للإخلاص للكيفية التي تحصل بها الأشياء».

إن مقصدية الكلام، زيادة على «هموم التخيل»، تركز على فكرة مفادها أن ثمة شيئا مشتركا، كلما طرحت سؤال التخيل، بالرغم من أن ذلك لا يشكل «مملكة» تخيلية طبيعية.

30- يشير شيس (1987: 11) أنه منذ أفلاطون، صار جوهر الأشياء يستدعي ترتيبا وترقيما للمخصائص. فصار معنى التفكير هو التصنيف (Penser, c'est classer)، ذلك إن مفهوم التصنيف والتنميط وكل نشاط صناعي تضطلع به دور جوهري وأساس في م نظور أي إبستمولوجيا خاصة بالعلوم الإنسانية.

31- لينظر كتابنا المعالم التخيلية، ص. 64.

يستلزم فهم دلالة التخيل إذاً، العثورَ على أصل أحكامنا عن التخيلية أو على البذور، على الأقل. وإن وجود ميطا-تحليل لصيغ النقاش ستمكننا من الحكم، بشكل منصف وعادل، على حدود ومميزات النظريات التي تمّ تطويرها، في الفلسفة، كما في النقد الأدبي، مع التصريح بنمط الموضوعات المختارة، والمعايير التي توجه هذا الاختيار والأنساق المضمرة الموجهة. وسنكون حذرين بالنسبة للنظريات المرجعية والمتعلقة باللغة والحقيقة أو الفن. ومن هنا، سنكون مطالبين بتنسيب الأحكام بواسطة شبكة الأخبار والتأويل والإبداع، مما سيسعفنا على قياس مدى ملاءمة الأسئلة الفلسفية التي صيغت بخصوص التخيل:

- (1) ما التخيل؟ أو ما طبيعة التخيلات؛
- (2) كيف نجيب على خطاب أو تمثيل تخيلين؟ أو ما اتفاقية التخيل؛
- (3) ما دلالة معالجة تخيلية؟ أو ما وظيفة التخيلية؛
- (4) كيف تنطبق، تنغم وتتحسّ خصيصاً تخيلية عمل معين. أو ما مفعول قيمة التخيل؛
- (5) لم نحكم على شيء ما، على أنه تخيل؟ أو ما قيمة التخيل؛
- (6) لم نميل، بكيفية واعية، إلى اعتبار شيء ما تخيلاً؟ أو ما معنى التخيل.

وتبسيطاً لما سبق، فإن الأسئلة الثلاثة الأولى تشبه الأسئلة التي تجيب عنها النظريات الجمالية: أما الأسئلة الثلاثة الأخيرة

فيمكنُ أن تكون بدائل ملائمة جدا، حينما نجد أنفسنا بإزاء حكم، لا
بصدد جوهر.

وبهذا المعنى، فإن هذه الدراسة، ليست نقیضا للنظريات
الحالية، بخصوص التخيلية، غير أن مرادنا ضمها إلى صندوق
الأدوات المشار إليهما سابقا. وهذا ما يوفر لنا الوسائل لتقديم
أجوبة عن مختلف المشكلات التي نصادفها حينما ينتابنا إحساس
بأن نظام الأشياء مضطرب ومشوش.

كيف نفهم معنى جمل رواية أو نظرية، إذا ما كانت الألفاظ التي
تستخدم هي أبنية خالصة ابتكرها العقل، أو لنقل الخيال؟ كيف نحكم
على مسؤولية المؤلفين لما تكون مؤلفاتهم تخييلات؟ كيف تكون
تجارب الفكر أو الصياغات المجردة ملائمة على البحث عن الحقيقة؟
كيف يصير ممكنا اكتساب شيء من الواقع إذا ما كنّا لاعبين مشغولين
بالتظاهر بالاعتقاد بما نبصر في المتحف والمكتبة أو المختبر؟

خاتمة :

سعيًا، في هذه المقالة، إلى الكشف عن محدودية معظم النظريات والمقاربات التي اتخذت من التخيل والتخييلي والمضامين التخيلية موضوعًا لها، كشفنا عن أسسها ومرجعياتنا والنتائج المترتبة، وبيننا، بالأمثلة الملائمة، محدوديتها النظرية والإبستمولوجية، خاصة أن هذه النظريات والمقاربات كانت إما أفلاطونية صرف (أنطولوجية - دلالية)، أو صيغة من صيغ المحاكاة (أرسطو) تخطط التخيل بالأدب أو هي مقاربات لسانية منغلقة. وخلصنا إلى أن الحاجة، اليوم، ماسة إلى نموذج موسع يتفادى التعريفات السلبية والجوهرانية واللائسبية، ويأخذ بالتحليل السياقي الآخذ بالمقاربة التداولية مفضلين استخدام مفهوم العمل التخيلي بالمعنى الناجم عن أحكامنا تجاه كل نشاط تخيلي.

الفصل الثاني: التخيل والنظريات النقدية الحديثة

- مقدمة

أولا : مقارنة طوماس بافيل الفلسفية: التخيل والواقع
ثانيا : المقاربة السيميائية لدى أومبرطو إيكو: التخيل
والتأويل

ثالثا : المقاربة السردية لجيرا جنيت: التخيل والصورة
رابعا: المقاربة السيرانية: التخيل والفبركة
- خاتمة

مقدمة:

من الواضح، أنه لن يكون مناسباً خلط التخيل بالأدب؛
فالفلاسفة، تبعاً لسورل، بقوا مصرين، وفق حجج قوية، على أنه
توجدُ تخيلات غير أدبية، وأعمال أدبية غير تخيلية. ومع ذلك، وفي
الوقت الذي ما زلنا ندرس فيه الخصيصة الأدبية، على طريقة لامارك
وأولسن (1994)، فإن الملمّحين (التخييلي والأدبي)، يجدر أن يكونا
متميزين، بشكل جلي؛ التخيلية موضوع تطبيقي، منظم كما يجب،
يفرض وضعاً ملائماً (الالتزام الخيالي للقراء)، في حين يكون الأدب
قضية تعني المؤسسة الثقافية، وهو ما يقتضي تأويلاً مناسباً. ومع
ذلك، نجدُ أن جماعة من منظري الأدب يقبلون بوجود فرق جذري،
نسبياً، بين هذين الملمّحين، تماماً كما لو أن الفرق بين التخيل
والأدب هو من صنف الفروق بين المادة والشكل، الشكل والوظيفة،
أو الفرق بين أعضاء الجسم الواحد والجسم بأكمله: فوسائل النشاط
الأدبي وغاياته، يبدو أنها تنعكس، بل تؤثر على المادة التي يجب
أن نحلل (فهم وتلق) بها تخيلية هذه المنتجات. وبتعبير مختلف،
وهذا ما ذهب إليه جيرار جنيت، حينما أكد على أن مقصدية المؤلف
هي «إنتاج عمل تخيلي» (1911 : 135). هنا، يميلُ فلاسفة التخيل
إلى النظر إلى المقصدية بوصفها مقصدية إنتاج عمل تخيلي. وهل
ضعف الفرق يستلزم نتائج كبيرة؟ مرة أخرى، نلاحظ بأن المنهجية
الثقافية لنيلسون غودمان⁽¹⁾ ذات قيمة توجيهية؛ خاصة تفضيله

1- Goodman Nelson (1906-1998)

الحديث عن «فهم» الأعمال الفنية بواسطة آلية مفهوم «الذوق» التي «تزعم أن الفن متعة وتسلية وانفعال خالص» (1984 : 148). ونفس المعنى، نجده مع مفهوم «التخييل» الذي يتصف بعدم الإثبات الدلالي، وكثرة إحياءاته. وإذا نظرنا إلى ما تفيده كتابات طوماس بافيل وأومبرطو إيكو وجيرار جنيت وإيطالو كالفينو، سيظهر لنا هذا المفهوم أقل جزئية، لأنه يلتقي وفعل الإبداع أو الخيال. وهذا ما أفصح عنه المؤلفون والقراء سوية. وهكذا، سيكون من الواجب معالجة الأثر الروائي من منظور مضاعف: الآثار التي تقترح، على قارئها، تجربة خيالية، والآثار التي تقترح، على قرائها، رؤية رمزية للعالم. وتمثل الشخصية، على وجه الخصوص، باعتبارها قطعة مركزية، شخصية خيالية، كما يقول كونديرا (1986 : 171). فليس هناك من سبب لتحليل هذا التمثيل اللساني، كما لو كان إبداعاً، دلالة ووظيفته مفتوحتان على تفعيل مزدوج؛ غير أنه تجب الإشارة إلى وجود تفاوت حسب مستويات التحليل بين فلسفات التخييل الحالية بوصفها «معتقدات تمويهية»، وآراء منظري الأدب الذين سنبرز، لاحقاً، مواقفهم. ويكمنُ هذا التفاوت في الأمرين الآتيين:

- اختلاف بخصوص حالة كل تخصص؛
- اختلاف بصدد الوضع الاعتباري الذي يشهد استقراراً نسبياً وتكوينياً، مصدره الأعراف الجنسية والاجتماعية.

وبالفعل، تحدث الأشياء كما لو أن نظريات الأدب تركز كثيراً، على الآثار الأدبية باعتبارها شكلاً خاصاً للتواصل، مستقراً، من الناحية الاجتماعية، بمعنى أن هذه النظريات منشغلة جداً بقضية

التأويل والمساهمة «الواقعية» للروايات، في حين نجد فلسفات التخيل الحالية تصنف ذلك ضمن التفاعلات المؤسساتية. ولو تأملنا صنفا من فلسفات التخيل الحالية، آخذين ملاحظات لامارك وأولسن مثالا، لتأكد لنا بأن هذه الملاحظات لا نصيب لها من التطبيق في الدراسات الأدبية: «تحقيقنا الخالص، دون شك، ذو طابع «فلسفي» وليس ذا طابع علمي، لأنه يخص الفضاء المنطقي الذي تندرج فيه التخييلات⁽²⁾، ولأنها ممارسة وأفعال ومقاصد وأنشطة تعاقدية أو تسيرها قواعد⁽³⁾، هي أمور تبلورت داخل تخصصات فلسفية أخرى، وأن استدعاءها، في هذا السياق، يجعلها تدخل في ترابط محكم مع تطبيقاتها الأخرى (1994 : 37).

بصراحة، تحتاج هذه النقطة إلى أن تبرز، ليس رغبة في تفادي أي تعميم متسرع، ولكن من أجل تجنب المفارقات التي تنجم عن ذلك. الفكرة بسيطة جدا: فبالتركيز مجددا على فعل الإبداع، يحصل التركيز على منطلق العمل، وفقا للكيفية التي شُيِّدَ وقرئ بها، دون الاضطرار إلى إقحام الأعراف الاجتماعية الصارمة، المشتركة والمعلومة. هذه الأعراف والمعايير العامة، التي يفترض فيها تشكيل انتظارات واضحة لدى القراء، تخضع هي الأخرى لنقاش المؤلفين وتبدلاتهم، لدرجة يبدو فيها أساس التحليل الأدبي مطابقا لوصف ميشيل بوتور:

2- «The logical space within to locate fictions»

3- «Conventional rules-governed activities »

«أثناء قراءة فصل بسيط جداً، من رواية ما، ثمة ثلاثة
شخص متورطين: المؤلف والقارئ والبطل» (1964:121).
ولعل المشكلة ستنبئ على هذا «الشخص» المسمى «بطلا»،
وهو، في آخر المطاف، كائن من ورق، وقد وضع بين عاملين
واقعيين جداً، غير أن أفعاله (التفكير، اللغة...) يمكن أن تؤثر
في طبيعة الأشياء، وأن تقرر حقائق صارمة. ونحن سنتبنى، فيما
تبقى من هذه المقالة، قضية «تخييلية» الأعمال الروائية اعتماداً
على هذا المستوى؛ أي الارتكاز على هذه الاتفاقيات (الأعراف)
التطبيقية بوصفها اتفاقيات تأسيسية وجوهرية. وقبل أن نباشر
تطوير مجموعة من ملامح مواقف طوماس بافيل وأومبرطو إيكو
وجيرار جنيت وإيطالو كالفينو، لنشر إلى أن الاختيار الذي يتحكم
في انتقاء هؤلاء المؤلفين متأه أن هؤلاء بلوروا تحليلاً ظاهراً،
لمشكلة التخيل وخصوصيته أو أوجه قرابته مع أشكال وصيغ
لسانية وفنية أو ثقافية. وباستثناء كالفينو، فقد أدمج الآخرون
أعمال الفلسفة التحليلية، خاصة أعمال سورل ووالطون. ولكن أهم
شيء، نجده في أعمال هؤلاء؛ كونهم ركزوا على مختلف خصائص
المحكيات الأدبية، آخذين، بعين الاعتبار، هجانة الظواهر التي
اخترقت كتابة القصص وقراءتها، وطريقة معالجتها، الأمر الذي
يسعفنا على طرح سؤال: «كيف ننتج عملاً خيالياً ونفهمه ونتلقاه؟»:
ظاهرياً، يبدو أن التحدي الأكبر الذي يجمع هذه البحوث، اعتناؤها
ب «أنماط الاشتغال التأويلي الفعال»، مما يجعل هذه الأبنية موضع
سؤال بحكم الكيفية التي سندمج بها في البعد الثقافي لمجتمعاتنا»

(بافيل)، في إطار ما سماه بافيل نفسه، بـ «اقتصاد التخيل» (1988 : 173) الجماعي والفردى.

أولاً، مقارنة طوماس بافيل الفلسفية، التخيل والواقع

تكمُن أهمية التحليلات التى يقترح بافيل، فى أنه يدعونا إلى تتبع مناقشاته للإسهامات التى أدلت بها الفلسفة التحليلية والنظريات الأدبية بخصوص طريقة اشتغال الأعمال الأدبية، بعامة، والأعمال الروائية، بخاصة؛ فمنهجية نقدية، غير إنه لا ينسب التعبير عن معاني الاعتراف لعدد من المفكرين الذين أسعفوه على إضاعة المشاكل. فى العوالم التخيلية⁽⁴⁾ يحتج بافيل، من جهة أولى، ضد المزايدات المنطقية المطبوعة بنزعة تمييزية عملَ فلاسفة اللغة على تطويرها؛ فباسم «واقعية فلسفية رسموا حدوداً فاصلة بين المحتويات القضية التخيلية واللاتخيلية» (1988 : 145)، وضدَّ «المزايدات العلمية» للمناهج الأدبية، حيث نجد النزعة النصانية» تختزل الأعمال الأدبية إلى مجرد بعدها اللسانى» (2003 : 47-48)⁽⁵⁾. لم يهتم بافيل بإبراز الروابط التى توحد العوالم التخيلية، فى العالم الحالى، فقط، بل عمل إبراز الجوانب الدينامية والإبداعية والتجديدية لممارساتنا الإحالية وتجاربنا وخبراتنا فى القراءة.

4- Thomas Pavel, 1986, tr. fr. en 1988

5- Thomas Pavel, 2014 (2003), La pensée du roman, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais».

تستهدف اعتراضات بافيل، التي يوجهها لمعالجة الملفوظات (العبارات) التخيلية، من لدن الفلاسفة التحليليين، مبدئياً، الصياغات المنطقية الأولى، لدى فريجه ورأسل وفتجنشتاين، في كونهم «يستبعدون، بشكل صريح، اللغة التخيلية». وعلى النقيض، نجد أن «البحوث المنجزة في المنطق الجهي (منطق الجهات) وعلم دلالة العوالم الممكنة» (1988 : 8)، تبدو، بالنسبة إليه، منفذا منطقياً من أجل ممارسة تحليل أكثر ملاءمة للعوالم التخيلية. ففي هذا السياق، يوظف بافيل قدراته الذهنية لتقويض انسجام مواقف النزعة الفصلية، ومن بينها «تداولية النموذج المعطل لسورل» باعتباره مثالا (1988 : 28) صارخا. وتستند حجته، في ذلك، إلى فكرة مفادها أن تنوع ممارساتنا التواصلية وسلوكنا الاجتماعي، تضعها في سياق «متصل ودائم» حيث نجد أن ما هو «عادي» و«هامشي» يختلطان ويتبدلان، بشكل تدريجي، مسعفين على ظهور ما نعتة بـ «السيولة المضمرة» التي تميز أعرافنا وأفعال اللغة: «إنَّ حججي ضد كل قواعد التوكيد، وضد فكرة أن المتكلم هو سيّد أقواله، وضدَّ أيّ تقييم للملفوظات «غير الأصلية» غرضها إثارة الانتباه إلى «السيولة المهمة» ضد النزعة الفصلية، إذ من الممكن التفكير في وجود سلوك اجتماعي يتضمنُ جانبا مغامرا ومبدعا، وهي نزعة فصلية تجعل النجاحات الجديدة أعرافا. السلوكات العادية والهامشية تشكل استمرارية وتتقاسم سمات عدة؛ فالقواعد التي يتبناها مجتمع ما، في انعطافة معينة من تاريخه، لا تمثلُ اختيارا وحيدا وحاسماً. أما بخصوص أفراد جماعة بشرية، فهم بعيدون عن التحكم، بشكل

تام، في هذه القواعد. لنسّم «اندماجية» هذه المقاربة التي تدفعنا إلى اعتبار السلوكات الهامشية تجلياتٍ للجانب الخلاق، والسلوك الاجتماعي، فننسب طابعها الهامشيّ إلى «التقديس» المفرط لأمر عادٍ وعابر» (1988 : 38).

إن الصيغة المثلى للأبنية المنطقية، حسب بافيل، هي أنها لا تُعنى بدينامية ظهور أنشطتنا اللسانية واستخدامها؛ فتحليل سورل، من هذه الزاوية، يقتضي تكييفاً قوياً لإخلاص المتكلمين (الذين لا ينخرطون، غالباً، إلا بشكل جزئي بإزاء أفعالهم التوكيدية، مع استعداد ديكارتي عال، من لدن المتكلم لا تربطه أي صلة واجبة ببقية أعضاء جماعته). وأخيراً، وجود حدٍّ واضح بين الحركات، أو الخطابات وبين أولئك الذين سيُموّه عليهم» (1988 : 34-30). وعلى العكس من ذلك، فإنّ الموقف الاندماجيّ يمكن أن يصلح بوصفه أساساً (وحفزا) على تبني مقاربة سياقية لحالة التخيلية تقع على النقيض من «فلاسفة التخيل الذين يسعون إلى فرض حدود صارمة على هذه الظاهرة». وباستخدام بافيل هذه الحجج، فإنه يفصح عن موقف مضادٍّ للجوهرانية، نجده ملخصاً في قوله: «[...] إن رسم الحدود بين التخيل واللاتخيل عرضةٌ للتغيير و[...]، باعتبار التخيل مؤسسةً، فإنه لن يُعرف كيف يمتلك مجموعة سماتٍ ثابتة، أي امتلاك جوهر» (1988 : 173).

يعتمد بافيل حجتين اثنتين، من أجل تقريب نظام التخيل من نظام الواقع؛ إحداها تخصُّ طبيعة الأعراف التخيلية، أما الثانية،

فتتعلق بالعوالم التخيلية. وهكذا، يستلهم طوماس بافيل الملامح التداولية للتخيل من أعمال بربرة هيرنشتاين سميت⁽⁶⁾ التي اعتبرها «الشخص الذي فهم جيدا معنى الحرية والخلاصة التي أثمرها نموذج لويس⁽⁷⁾ (1988 : 156)، وذلك بغرض صياغة مجموعة مبادئ يحتكم إليها قراء خطاب تخيلي: وعليه، فإن وظيفة عرف التخيل تصبح هي: «تنبيه القراء إلى أن معطيات النص الخارجية تنقص، وأن الإواليات المعتادة للإحالة تتوقف مؤقتا. ونتيجة لذلك، سيصبح من الواجب إجراء فحص دقيق لكل تفصيل من تفصيلات النص وتذكرها» (1988 : 156). لكن هذا الأمر لا يعني مطلقا، أن المتمسكين بنصانية حرفية، في نظرية الأدب، معهم الحق، في التركيز على الخصائص البنيوية والسيمائية فقط. وعلى العكس من ذلك، يسعى بافيل إلى تبيان أن الأعراف المتحكمة، في معنى المحكي وتلقيه، لا تخضع للتحويلات التاريخية والثقافية، ولكنها تقع في منزلة ثانوية بالنظر إلى «الرهانات المعيارية والأكسيولوجية» الصارمة للعوالم التخيلية التي توظفها الحكايات» (2003 : 47). لهذا وجب التفريق، داخل «صناعة الأعراف الأدبية»، بين ما يعتقد، بافيل، أنه «أعراف مؤسسية» تجعل نصية (نسيج) النص ممكنة، وما لن يكون سوى «أطرادات بسيطة للتنسيق أو ما قبل الاتفاق» (1988 : 157) التي لا تجلب سوى «انتظارات موجهة» لـ «قواعد

6- Herrenstein B(1932-...).

7- Lewis David (1941-2001) :

الميلود عثمان، 2018. «نظرية العوالم الممكنة ونظريات التخيل الأدبي»، مجلة سرود، العدد 01، صص. 31-42.

محلية» أو ما سمّاهُ بافيل بـ «مؤشرات الحل» (1988 : 159). هذه المؤشرات التي تشملُ المعايير العامة و «الفرضيات التخيلية للعالم»، لأية رواية، ليست، يقينا، حبيسة بقدر ما تسعى إلى بلورة «إطار أنطولوجي عام للتخييل - البنيات البارزة»، وهو ما سمح له بالتأكيد على «مرونة العوالم التخيلية ونزوعها إلى تشكيل ترتيبات مختلفة جدا» (1988 : 173) في شكل حوار دائم ومتصل مع العالم الحالي.

إن العوالم التخيلية بالرغم من كونها تبدي علامات أنطولوجية مغلقة، فإنها، أي العوالم التخيلية، ليست محددة، بشكل واضح؛ ذلك إن الطابع المطاطي لحدودها والمسافة المتغيرة الحاصلة بينها وبين العالم الواقعي، وأبعادها الموثقة، وعدم اكتمالها، كل ذلك يسهم في فكرة مفادها أن حالات الانحباس بين المجالات التخيلية واللاتخيلية [...] بعيدا عن كونها ظاهرة كونية، قد تعرضت لإجراءات التشييد والتكوّن» (1988 : 99). وبالتالي، فإنّ هذه الانحباسات تفقد من جدواها (1988 : 56) : بهذه الطريقة يستدعي بافيل نماذج داخلية، مختلفة وفق تعددية في مجالات تأهلها مختلف أنواع الكائنات» (1988 : 56). وهو ما أتاح له بيان أن:

«النصوص التخيلية توظف نفس الإواليات المرجعية والجهية مثلها مثل الاستعمالات اللّاتخيلية، في اللغة، وأن منطق هذه النصوص مفهومٌ حينما يقارن بظواهر ثقافية أخرى، خاصة مقارنتها بالأساطير والمعتقدات الدينية» (1988 : 173).

تستلزم منهجية بافيل، من الزاوية النظرية، وجود نقطة انطلاق لتحليل الروايات التي تثير «الانتباه، بشكل متساوٍ، للتخييل والواقع» (1988 : 73)، بما في ذلك «التخييل الاستكشافي» الذي هو بمثابة «فعل متناغم» مع هذه المجموعة من الكتابات في لغة ما(ل)، تصف كلها «نفس العالم» (1988 : 84-85). وبتعبير آخر، يدل هذا على العوالم التخيلية، وكل العوالم الأسطورية، بصفة عامة، والعوالم الثقافية والنظرية واللعبية، فكلها تحيل على نفس العالم، عالمنّا. لهذا لا يجب أن نهمل ما سماه بافيل بـ «نهايات التخييل المرجعية» (1988 : 183).

بنية هذه العوالم ليست «بسيطة»، بل «مركبة» و«ثنائية» وتتميز بخصيصتها «البارزة»⁽⁸⁾ : إنها ذات مستويين أنطولوجيين، وعناصر هذين المستويين المختلفين مترابطة فيما بينها (1988 : 75)؛ وهو ما دعا بافيل إلى الاستعانة بعملين لكل من الطون وإيفان⁽⁹⁾، بعامة، وبطريقة اشتغال ألعاب التمويه، بخاصة. ومادام العالم الواقعي يتمتع، على الدوام، حسب بافيل، بـ «أسبقية أنطولوجية قطعية، مقارنة بعوالم التظاهر» (1988 : 76)، فتمة إذاً علاقة تأسيس أنطولوجي للعالم الثاني بإزاء العالم الأولي: فالبنيات المسماة «بارزة» هي البنيات التي يكون العالم الثاني (المتشاكل) فيها وجوديا، مجدّدا ومتضمنا لحالات الأشياء دون تماثلات في

8- saillant

9- Walton Kendal (1939-....) ; Evans

«العالم الأول» (1988 : 77). هذه السمة هي ما يجعلها تندرج ضمن تصورات دينية عن العالم (العالم المقدس المالك لكيانات مفقودة في العالم المدنس) وإلى أبنية فنية تحتاج إلى «كان» المحددة للكينونة، حسب تحليل دانتو⁽¹⁰⁾ في نظريته عن الأعمال الفنية (العالم الفني المالك كينونات مفقودة في العالم الحالي). ومعنى هذا الكلام، أنه من الممكن لعالم تخيلي أن يكون «وجوديا محافظا»، إذا ما كانت هذه الكينونات وحالات الأشياء موجودة، كذلك، في العوالم الأولية والثانية: وتلك هي حالة لعبة الدمي، أو لعبة الرواية التاريخية. من الواجب تقديم بعض التوضيح على إثر هذه الأوصاف والنعوت، فلربما ظن البعض أن بافيل يسعى إلى نكران وجود أي اختلاف بين العوالم التخيلية والعالم الواقعي. بافيل لا يسعى إلى ذلك، ولكنه يسعى، بكل بساطة، إلى التركيز على علاقة العالمين القائمة على التبعية، والتشكل والتطابق والتحول، إلى درجة لن يكون فيها من الحكمة بمكان التفكير في تخيلية رواية ما، بوصفها مرادفا لصيغة من صيغ عدم الالتزام (التمرد). وفي جميع الحالات، يتعلق الأمر بالالتزام مختلف، لكنه التزام جدّي، إذا ما آمنّا بالأهداف الإبتيمية والأخلاقية لهذه الأعمال الأدبية؛ وربما تكمن جديتها في قدرتها على تغيير المواقف. وبالفعل، تبدو المقارنة التي أجراها بافيل ما بين الممارسات المسرحية والدينية أنها تقود إلى هذا المعنى:

10- Danto Arthur (1924-2013), Ce qu'est l'art, questions théoriques, post-editions, 2015, 220 pages, traduit de l'anglais par Séverine Weiss, postface d'Olivier Quintyn.

«ما يمنع الألعاب التخيلية من التحول إلى واقع، فقدانها الطاقة المقدسة: فالعفو يستدعي التطهير، والوحي يستدعي التأويل، ونشوة اللعب تنادي على الدوخة» (1988 : 81).

بعد هذا التوضيح، وجب علينا أن نشير إلى الفروق الباقية بين هاتين الظاهرتين؛ حرية الانتماء إلى التاريخ على النقيض من الاعتقاد بالأساطير والديانات وتجدد البنيات التخيلية، بإزاء الحقائق الخالدة للمعتقدات الأسطورية والدينية؛ لكنه بالإمكان تفعيل الأعمال التخيلية بطريقة لا تخيلية، أي أن تكون لها تداعيات مباشرة. والمثال الذي يعرضه بافيل هنا، هو مثال من المسرح له طابع البركة على الجمهور أثناء عرض مسرحي، يضطلع بوظيفة واقعية، والجمهور يلعب وظيفة التلقي، في عصر كان يتم فيه مباركة الممارسات الثقافية (1988: 35). ومهما كانت بساطة المثال وتواضعه، فأهميته واضحة، من زاوية معكوسة، حيث تصير النصوص الـلـتـخـيـلـيـة نصوصا تخيلية (الأساطير والمذكرات والمحكيات التاريخية). ولعلّ هذا التوجه هو ما حث بافيل على التركيز على الحمولة الواقعية لعمليتي إنتاج النصوص الروائية وقراءتها، مع إثارة «صورة» المؤلف التجريبي، وكذلك صورة القراء التجريبيين. نجد بافيل، في كتابه «فكر الرواية (2003)»⁽¹¹⁾ يبلور تحليلاً لمحتوى الأعمال الروائية، يناقش المعالجات الشكلانية أو البنيوية، ويؤكد، بوضوح تام، مؤداها التخيلي والأدبي الخارجيين:

11- La pensée du roman, Folio Essais t.597, eds Kindle, 2003.

«من أجل فهم معنى رواية معينة وتقديره، ليس كافياً أن ننظر إلى الجانب التقني الأدبي الذي يوظفه المؤلف؛ فقيمة أي عمل أدبي مصدرها ما تنتجه، حسب العصور؛ فقد يكون الجنس الفرعي مثلاً لعبقرية المؤلف، وفرضية ملموسة عن طبيعة العالم الإنساني وتنظيمه» (2003 : 46).

تعتبر أطروحة بافيل، في هذا المعنى، قريبة من المقاربة التي طوّرها فانسون ديسكومب (1987) في إطار تحليله عمل مارسيل بروس «البحث عن الزمن الضائع»، أي البحث في كل ما يشكل «كوسمولوجيا» الرواية، بمعنى الطريقة التي تمثل بها الرواية نظاماً معيناً من هذا العالم. وعليه، فإن أطروحة بافيل تدعّم طريقة في إدراك «فلسفي» للروايات، بوصفها تؤمّل جنساً من خصائصه الدائمة طرح «السؤال الأكسيولوجي» عن روابط الإنسان بالعالم والأخلاق المثالية. إنّ «الرواية تفكر في إرساء هذا الرابط (هذه الروابط) في شكلها البين - شخصي الأشدّ حميمية» (2003 : 47): بإمكان منظري الأدب، المنفرسين في «العرق» الإنساني الانضمام إلى جنس هذا التحليل، دون أية صعوبة؛ وفي هذه الحالة حيث يثير موقف بافيل، دون ريب، موقفاً شديد التردد، في مطالبته بأخذ المؤلفين الواقعيين، بعين الاعتبار، في إطار مسطرة تأويل الروايات، وليس مؤلفاً نموذجياً فقط، على غرار إيكو، أو تيمات وصور بلاغية يوظفها النص. وهكذا نجده يدقق في خاتمة «فكر الرواية»:

«إن القصة التي رويث [...] تدرج، على خشبتها، ممثلين حقيقيين، وهم، في هذه الحالة، مؤلفو الروايات، ممثلون تشكّل مشاريعهم ونجاحاتهم واختلافاتهم والأثر المتبادل مصير الفعل. [...] إن المؤلف الذي أفكر فيه هو من يمسك القلم بيده و«يخربش» مؤلفه، بشجاعة».

لنرجع الآن، إلى الثلاثي الذي أشار إليه ميشيل بوتور، في إطار لعبة قراءة فصل روائي. يمكن أن نعتقد، حسب بافيل، أن هناك، من جهة أولى، مؤلفاً تجريبياً ابتكر صورة من صور الإنسان أو أعاد ابتكاره، ومن جهة ثانية، وجود قارئ:

• يأخذ، تارة، وضعية ناقد أدبي، يختفي خلف «المقاصد» الفلسفية» للمؤلف؛

• وتارة أخرى، يأخذ صفة مستفيد من خبرة لعبية واستشفائية وتربوية.

وبالفعل، فقد سعى بافيل، في درسه بالكوليج دو فرانس (2018)، أي بعد مرور ثلاثين سنة على نشر «العوالم التخيلية»، إلى تطوير تصوره عن تلقّ جيد للأعمال الأدبية. وفي درس آخر، بالكوليج نفسه (2006/04/06) دعا إلى ضرورة «الإنصات إلى المؤلف، دون مقاطعته، كما ننصت بامعانٍ إلى صديق، وهو يروي لنا أفراحه وأتراحه» (2006 : 38)؛ واعتبر أن إعادة قراءة الروايات هي تجديد للنفس وتساؤل مستمر، بخصوص ما تحدثه القراءة من «توتر بين الأنا وحياتنا» و«روابطنا بالجماعة البشرية» و«بالمعايير التي ترشدنا» (2006 : 45).

إن العوالم التخيلية، من خلال هذا المنظور، «تبقى، على الدوام، مساحات إنسانية بكل معاني الكلمة»، إذ تشكّل، حسب بافيل، «وسطا وإقامة إنسانيين [...] الأسرة الوحيدة، في العالم، التي، من المرجح أن نستقبل فيها» (2006 : 18). إن عدم وجود هذه العوالم، التي شيدت وفق منطق تشاكليّ محاكاتي، هو ما يسمح لها بأن تكون موثوقا بها، الشيء الذي يحولها إلى شرط ممكن لراحتنا: يتبنى بافيل موقفا مطمئنا، بطريقة متصوفي الكيتسم⁽¹²⁾؛ لكنّه بقي ملتزما، بنوع من التشدد، في الوصف الفينمنولوجي الذي يلائم تجربة القراء:

«يُحدث الأدب تقاعدا متخيلا، بعيدا من هنا والآن، مبرزا، بذلك، إذا ما صَحَّ التعبير، حياةً مغايرةً، من مزاياها تخفيفُ الضغط والضيق على التجربة المعيشة، دونما منافسة مع وسط حياتي» (2006 : 29).

هذا الصنف من «الهروب الخيالي» يشبه ما فهمه كل من الطون وكورّي ولامارك، فيما يتصل بخصيصة الالتزام الخيالي المطلوب من الأعمال التخيلية، دون تخيل؛ غير إنها تتميز، هنا، بـ «المنفعة»، ممّا يجعلها أكثر جدية، بشكل ملموس. من المهم أن نشير، بعد بافيل، على أن إظهار البعد الفني لـ «خلق العوالم» (2006 : 31)، يسهم في جعل تخيلية العالم، مرادفا بسيطا على عدم وجود تجريبيّ، أو بنية مفبركة لا تحوّل، مطلقا، دون الإقرار بوجوده

12- الكيتسم عقيدة صوفية تقوم على وحدة المسير الروحي الذي يقود إلى الله، يتميز بخضوع روحي تام لله. وقد نشأت هذه العقيدة بإسبانيا، ثم انتشرت، مع نهاية القرن 17 وبداية القرن 18، بباقي دول أوروبا. لمزيد من التفاصيل نحيل على موسوعة يوفرساليس، النسخة الإلكترونية [On Line] بتاريخ 03 يوليوز 2021، الساعة 18.58.

بنية شبيهة بأيّ بنية ثقافية أو نظرية أو وظيفية أو أثر صارم، حتى ولو كان الأمر يحصل، بطريقة غير مباشرة.

ثانياً : المقاربة السيميائية لدى أومبرطو إيكو؛ فاعلية التأويل

أثرت مؤلفات أومبرطو إيكو في أعمال ومؤلفات ط. بافيل (1988 : 17) خاصة مؤلف إيكو الشهير والمفصليّ: «القارئ في الحكاية» (1979). ولن يكون مفاجئاً أن نعثّر على نقط تشابه بين منظريّ الأدب؛ سواء أتعلق الأمر بالتوجهات التربوية، لهذا الصنف من الأنشطة، أو الإقرار بفائدة علم دلالة العوالم الممكنة ودوره في استكشاف محتوى الأعمال التخيلية. ولذلك، يعتبر إيكو، كما هو بالنسبة لبافيل، من الذين غدّوا تفسيراتهم من ينبوع الفلسفة التحليلية، مع استخدام أدوات المنطق الصوريّ، بهدف تظهير طرق اشتغال المحكيّات دلالياً وتداولياً. وقد جعل إيكو من صيغة أ.ألي⁽¹³⁾ : «يقود المنطق إلى كل شيء، بشرط أن نحسن الخروج منه» (1979 : 165) شعاراً له. والمستفاد، من كلّ ما سبق، أن تحليل إيكو يتميز بما يلي:

- الحصرية؛
- المحلية؛
- التركيز على المادة النصية؛
- المزج بين الممازحة والوقوف مع أعداء بافيل، في آن واحد.

والمقصود بأعداء بافيل هم أولئك الذين آخذ عليهم إنكار إمكانية الوصول إلى الجانب المرجعي، ما دام أن كل شيء موجود، في النص، وأنه لا أهمية لكل توجه خارجه (أي على المستوى المرجعي)⁽¹⁴⁾. تبدو الأشياء، من الناحية الواقعية، أشد غموضاً من هذا. فإذا كان إيكو يرجح، فعلياً، أن «النصوص موجودة هنا، [...] إنها تنتج آثارها الخالصة» (1992 : 68)، وأن هذه الآثار هي الأسباب التي تولدها، والمسطرات الاستدلالية التي تسهر على تنميتها وتطويرها، فالفضل يرجع إلى الهدف الصريح الذي يُحدّد لها، خاصة، في القارئ في الحكاية، بما في ذلك، إعداد أدوات فعالة وملائمة من أجل إيجاد «سيميائية للنصوص السردية» (1979 : 161). إن مفهوم العوالم الممكنة، من هذه الزاوية، ينظر إليه بوصفه أمراً «لا مفرّ منه، قصد الحديث عن توقعات القارئ» (1979 : 157)، بشرط أن يُفهم المعنى والطبيعة اللأجوهرائية والصورية المحض، بشكل جيد، و«تفادي سلسلة من المشاكل ذات الصلة بالمقصدية، ووجود حلٍّ لها في إطار ماصدقي» (1979 : 158).

إنّ جهود إيكو وبافيل تتكامل، وتلتقي في إطار بلورة نموذج نظري، لا يتميز، بمرونة التطبيق على أي نمط من أنماط النصوص السردية (التخييلية أو اللأتخييلية) فقط، ولكن تتّصف، كذلك،

14- يقول ط. بافيل، 1988، 145: «من منظور بنيوي-توافقي فإن النصوص لا تتحدث عن أحوال الأشياء الخارجة عنها؛ كل ما يبدو محيلاً على خارج النص تتحكم فيه أعراف صارمة واعتباطية. وخارج النص، هو النتيجة، الأثر الخارج للعبة الإيهامات».

بالقدرة على إبراز الآثار التي تخلفها النصوص التخيلية على العالم الواقعي، وفهم طريقة تأثير الأعمال التخيلية (الخطابات) على العالم الواقعي.

أما أكبر اختلاف حصل بين المفكرين، فهو طريقة كل واحد منهما في النظر إلى العوالم التخيلية، أو العوالم الممكنة، بوصفها «عوالم ثقافية». يتمنى بافيل، من هنا، أن يجعل من العوالم التخيلية عوالم أشد «واقعية» مما يُظنُّ، مركزاً تفكيره على المستوى الأنطولوجي، حيث يوجد العنصر الثقافي، على نفس الصعيد، ممّا هو تجريبي (ومن هنا، يبرز ميله المينوني⁽¹⁵⁾ المتجلي في القبول بالكيانات المتخيلة والأسطورية والرياضاتية، ألخ). وعلى النقيض من ذلك، يقوم إيكو (بطريقة إبستيمية وصريحة) بحركة معكوسة ببيان أنه «في إطار مقاربة تشييدية للعوالم الممكنة، فإن حالة العالم «الواقعي» يجب أن تفهم باعتبارها بناء ثقافيا (1979 : 167)، وبتعبير آخر، فإن «عالما ممكنا هو عالمٌ ثقافي» (نفسه)، أي عوالم مشيدة، ووقائع بناها مؤلفون أو قرّاء. بالنسبة إلى إيكو، فالثقافي لا وجود له بوصفه كيانا، ولكنه مجموعة من الأوصاف، أو بتعبير أدق، يأتي على شكل موسوعة، أو علامات تنتمي إلى هذا «العالم الدلالي الكلّي» الالامتناهي (1979 : 169).

15- نسبة إلى الفيلسوف الكسيس فون مينونغ (1853-1920). ومن سمات هذه الفلسفة، نذكر على سبيل المثال:
1- لكل تمثيل موضوع؛ 2- لموضوعات التمثيل صفات تغطي لها منذ بداية التمثيل؛ 3- هناك فرق بين الوضع الاعتباري الأنطولوجي للموضوع (كأن يوجد / لا يوجد) وصفات الموضوع. وبتعبير مينونغ هناك فرق بين (Sein und Sosein)(L'Etre et L'Etre-ainsi).

وهكذا، ومن ناحية تقنية، نجد أنَّ موقف إيكو يوازي، دفعة واحدة، بين افتراض واقعية ميتافيزيقية مادية (العالم الخارجي موجودٌ، بمعزل عن تمثلاتنا، و«الواقع ليس مجرد بناء ثقافي» (1979 : 170) وإبستمولوجيا مضادة للواقعية (نحن لا نصلُ أبداً، وبكيفية مباشرة، إلى أشياء العالم، لكننا لا نصل إلا لخطاطاتها التصورية في إطار تطورها المستمر). ولهذا، نلاحظ أنَّ إيكو يستشهد، مرارا وتكرارا، بمؤلفات ج.هنتيكا⁽¹⁶⁾، ولأنَّ هدف إيكو هو «تقرير عن الشروط الكفيلة للحديث عن عالم «واقعي»، في سياق نظرية نصية» (1979 : 170)، نجده يستبعدُ أسبقية الواقع بوصفه فرضية نظرية - المسند «الوجود الحالي» المحدد تحديدا نهائيا، في عروق ديفيد لويس⁽¹⁷⁾، وبكيفية رابطة⁽¹⁸⁾، لهذا يستعين بصيغة «الضرورة المنهجية» قصد الدفاع عن طريقة معالجة «العالم الواقعي»، بكيفية متجانسة، وبوصفه بناء مع تبيان أنه «كل مرة نُغيّر مجرى ممكناً من الأحداث إلى الأشياء، كما هي، فإننا نقدم الأشياء، كما هي، على شكل بناء ثقافي محدود ومؤقت» (1979 : 170). وتبعاً لما سلف ذكره، فإنَّ إجراءات تعرّف العالم الواقعي شبيهةٌ بإجراءات تعلم العوالم التخيلية: يتعلق الأمر بدرجات الثقة رغم وجود اختلاف صيغ التحقق وروابط التطابق مع الموضوعات المادية. ويبقى السؤال هو أمر الحسم في «ما هي

16- جاكو هنتيكا (1929-2015) Jaakko Hintikka

17- لويس دافيد (1941-2001) Lewis David

18- الرابطة هي إشارة إلى الوضع الدلالي لعينة من الضمائر وأسماء الأمكنة والأزمنة التي لا معنى لها إلا في سياق تلفظي. شأن: هنا، هناك، أمس، الآن.

أجزاء الموسوعة العامة الواجب قبولها والأجزاء الواجب رفضها»
(1994 : 124).

ما نصيبُ مشكل التخييل، بمعناه الصرف، من هذا البناء التصوريّ؟ لقد اقترحَ إيكو، في «القارئ في الحكاية» نموذجًا للنص السرديّ العام، يمكنُ تطبيقه على السردية الطبيعية والسردية المفبركة (النصوص السردية الأدبية)⁽¹⁹⁾.. يلجأ إيكو إلى تمييز التخييل من اللأتخييل:

«قليلا ما تحترم السردية المفبركة الشروط التداولية التي تخضع لها السردية الطبيعية (فالمؤلف لا يلتزم بقول الحقيقة ولا الاستدلال على توكيداته، غير أن هذا الاختلاف شبه مستبعد، بالنسبة لموضوعنا، لأنَّ خطاطتنا تأخذ بعين الاعتبار، كذلك، بالقرارات التأويلية. تتضمن السردية المفبركة، بكل بساطة، عددا واسعا من القضايا من نمط ماصدقي [...]» (1979 : 87).

من الواضح أن تعريف التخييل، لدى إيكو، قريبٌ من تعريف سورل، مع إجراء بعض التغييرات المفهومية للفرضية النظرية الداعمة لبناء النموذج، بما في ذلك، الحرص على دينامية توضيح سيميائية النص. ويمثل الإجراءان السابقان جزءا لا يتجزأ من سلسلة واسعة من العمليات المركبة، متصلة بطريقة التحيين التدرجي للمحتوى، ومرتبطة، أيضا، بالنتيجة الناجمة عن مختلف أنماط

19- يعود الفضل في تمييز النصوص السردية الطبيعية والسردية المفبركة (أو الاصطناعية) إلى المفكر الهولندي طون فان دايك (Teun A. Van Dijk) (1943-...) انظر الميلود عثمان، 2000، ص 85.

بنيات اللعب في محكي بعينه (البنيات الخطابية والسردية والفعلية والإيديولوجية (1979 : 88)). أما على المستوى التداولي، فإن «فعل تَظَاهَرَ» المتكلم يبقى أمراً يلفّه الغموض، ويقبل أن يكون خاصاً بأيّ نمط سردي:

«يدعم سورل أن «فعل التظاهر» هذا، تحدده مقصدية المتكلم فقط، من دون أن نكون قادرين على تحديد الآثار النصيّة القادرة على إظهار المقصدية. نعتقد، على العكس من ذلك، بوجود حيل نصية تبرّزُ وَفَقَ منطق الاستراتيجيات الخطابية، هذا القرار. وهذا هو السبب الذي يدعو إلى جعل الخطوات الماصدقية الأولى، ما بين قوسين، إلى أن تتم على مستوى البنيات الخطابية للضمانات الكافية التي تسمح بإصدار حكم حول أي نمط من أنماط الأفعال اللسانية هو المعني» (1979 : 95). في هذه المرحلة، تأتي العلامات الفعل القولية والآثار القولية لترسم نمط «التعاقد الائتماني» متوسط الجدية الذي تمرره للقارئ. يستعير إيكو مثلاً من إحدى قصص ألفونس. ألي⁽²⁰⁾ (مأساة باريزية خالصة)⁽²¹⁾ (1890)، وهي قصة تشغل بُعْداً ميطا - نصيا ترسي «تعاقدًا نفعياً» (1979 : 259). وقد صيغت بضمير المتكلم المفرد، وقامت، بطريقة نقدية، على مساءلة «الألة الثقافية» نفسها (1979 : 284). هذا المثال يثير الانتباه إلى الأهمية التي تكتسبها المقاربة التفصيلية لعلم تركيب «العمل التخيلي»: ومع

20 - ألفونس ألي (1905-1854) Alphonse Allais
21 - «Un drame bien parisien» 1890 [(1981)].

ذلك يستهدف الفعل التخيلي، دوماً، وبكيفية إجمالية، إلغاء الروابط العمودية الكلاسيكية بين اللغة والعالم، ودمج الكاتب وموضوعه. أما الطريقة التي يتمّ تقديمه بها، وطريقة إرسائه وصوغه على يد المؤلفين، فتجعله أقلّ «تخييلية»، خاصة «النصوص التي تروي قصصاً عن الأسلوب الذي تكون به القصص» سواء أتعلم الأمر بما يصطلح عليه بـ «ميطا - تخييلات» أو «تخييلات انعكاسية»، وذلك بـ «الحديث مطوّلاً عن تداول التّدال بالخصوص صيغ الاعتقاد أو فعل الفعل» (1979 : 285). وعلى غرار بافيل، مكثّ إيكو حذراً فيما يتعلق بحدود التمويه وموضوعاته. فإذا «وجب على قارئ محكي ما، أن يعلم بأن الأمر يتصل بقصة خيالية، دون أن يفكر ملياً، في كون المؤلف كذبة»، فإنه يظهر، مع ذلك، أنه «بقراءة التخييلات فإننا نلغي شكوكنا بالنسبة لعينة من الأشياء، وليس بالنسبة لأشياء أخرى» (1994: 102-104)؛ لكنّ حركة إيكو معكوسة، مقارنة بحركة بافيل: فنحن هنا، نذهب من الخارج باتجاه داخل النص، على أن نحسّ بأننا مسجونون. من خلال هذا المنظور، فإنّ بعض اللبس لابدّ من التسليم به، أما ما يجب التظاهر بالاعتقاد به، فسيمكثّ دفيناً في المحكي، منظوراً إليه بوصفه كلاً منسجماً، خاصة إذا تعلق الأمر بإعادة تكوين معلومات عن العالم الخارجي، أمّدتنا المؤلف بها من خلال نصه. وإذا لم يكن للعالم الواقعيّ من مزية في تجديد البناء النظري لمحتوى عالم ممكن، فإنه يبقى، مع ذلك، أساس نُرّهات القارئ الاستدلالية. وفي هذا الأمر، نلاحظ أن إيكو يستعين بنسخة من «مبدأ الواقع»

لديفيد لويس⁽²²⁾، استعانَ بها فلاسفة تحليليون آخرون، على غرار
والطون وكورّي:

«تشكل العوالم التخيلية، في الواقع، مشوّشات على العالم
الواقعيّ، غير أنها تضع، بين قوسين، معظم الأشياء التي نعرفها
بخصوصه، وهو ما يتيح لنا التركيز على عالم متناهٍ ومغلق، شبيهٍ
جداً بعالمنا، لكنه عالمٌ فقير. وما دمنا نعجزُ عن الخروج، من هذه
الحدود، فإننا نُقتادُ إلى استكشافها بشكل معمق» (1994: 114).

يُحصلُ الاستكشاف المعمق حينما يتّم التركيزُ على «التعاون
التأويليّ» للقارئ، وليس على «التأويل النقدي» (1979 : 238)،
أي إعادة بناء علاقات المرور والتوقعات التي يملئها النصّ على
حكاياته، بوساطة العوالم التخيلية. وبذلك، تصير ثلاثية بوتور،
ثلاثية مؤلف - نموذج وقارئ - نموذج. والاثنان معاً، يتعالقان مع
شخصيات وقد قُلِّصَت إلى مجموعة خصائص كافية وضرورية،
أي معطيات ضرورية بنيوية، للقصة الخيالية والضرورية لتعرّف
الحكاية (1979 : 204). ببساطة، نعني بالحكاية «الخطاطة الأساس
للسرد، ومنطق الأفعال وتركيب الشخصيات، ومسار الأحداث
المرتبة زمنياً» (1979 : 130). وكلّ حكايةٍ تطابق عالماً ممكناً
ووحيداً، وحيث الشخصيات تجدُ خصائصها الجوهرية، أي تلك
الصفات التي تربطها بالحبكة لدرجةٍ أن تُصيَح غير قابِلةٍ للفصل،

22- لويس ديفيد (1941-2001) Lewis David

إلا إذا أنتجنا حكايةً أخرى بتحولها، مثلاً، إلى «أساطير [عابرة] من الرواية الأصلية إلى سجلٍ موسوعيٍّ معممٍ» (1979 : 225)، أو أن تتحول إلى «عبادات منفصلة عن التاريخ من خلال فسخ التعاقد» (1994: 168). فبالمرور من المستوى التداولي للبنيات الخطابية، إلى المستوى الدلالي للبنيات السردية، يحدث كل شيء كما لو أن الأمر يتعلق بخصيصة انغلاق وفجاجة العالم الممكن الممثل لمحتوى عمل تخيليٍّ. إذا كان ما هو موجود وما لا غنى عنه، قصد تطوير الحكاية هما الشيء نفسه (1979 : 217)، فلأن العوالم التخيلية، لدى إيكو، تتمتع بـ «امتيان صيغة منطقية جبهة»⁽²³⁾ (1994 : 122) غير قابلة للمقارنة بالعالم الواقعي. هذا الأمر ينضاف إلى ما قلناه سلفاً، بخصوص حالة «انقسام» تطبيق مستند التخيلية، وتقود إلى خصوصية اهتمامنا بالروايات، واللذة التي نستشعرها:

«أعتقد أننا نقرأ الروايات [...] لأنها تمنحنا شعوراً بالراحة كي نحيا في عالم حيث مفهوم الحقيقة لا يمكن أن يكون موضع مراجعة، في حين يبدو العالم الواقعي أشد غدراً» (1994 : 122).

إن ما يدعم هذا التصريح، شدة التركيز على النص والمقصدية الفاعلة، أي مقصدية العمل الأدبي، بمنأى عن دور المؤلفين والقراء التجريبيين⁽²⁴⁾. إن النص شأنه شأن «إله قاس

23- الصيغة المنطقية الجبهة هي كل صيغة تعبر عن حكم حول قيمة الحقيقة، الحقيقة أو الخطأ، لمحتوى قصوي تكون ملائمة بالواقع ضرورية أو حقيقة مطلقة، ممكنة أو ليست لا حقيقية ولا كاذبة، مستحيلة أو كاذبة بالمطلق، متجاذرة أو كاذبة وصانقة في نفس الآن.

24- «ليس القارئ التجريبي إلا ممثلاً يتأمل نوع القارئ - النموذج المفترض في نص ما...» (1992، ص 71).

وانتقامي» (1979 : 267)، فلأنه وإوالياته ومتطلباته، على جميع الأصعدة، هو ما يولّد ثبات توظيف الشخصيات واستقرارها، ولكنه يسمح لنا، أيضا، بقياس مدى ملاءمة وشرعية الاستخدام الذي يمكن أن نجريه، كون النصّ هو الوحيد القادر على تحويلنا إلى آلات لتحيين المحتوى الفعلي والإيديولوجي والثقافي. بطبيعة الحال، فإن إعادة بناء الاستراتيجية السيميائية لنصّ معيّن، تحتاج من المنظّر، إلى أن يقوم باختيارات، غير أن هذه الاختيارات تبقى خاضعة لما يبدو أنه «ضروريٌّ لأهداف الغرض» (1979 : 180)، أي مجموع الأنوية الدلالية، لهذا المحكي أو ذاك.

وفي جميع الحالات، هناك أمرٌ في غاية الوضوح : في حالة تدفق معطيات الموسوعة العليا، حيث تشكل كل حكاية واحةً منطقيّةً جبهة، تكونُ هذه العناصر ضرورية.

ونتيجة لذلك، يعتقد إيكو أن الأعمال التخيلية (لكونها تخلق عوالم وتعمّرها بأفراد زائدين عن الحاجة، ومصيرهم مقرر منذ الأزل، من منظور العالم الحالي)، طريقة تجعلنا لا نألف محدوديتنا الخالصة (الموت)، ولكنها تجعلنا، أيضا، نألف مفهوم الحقيقة، زيادة على مفهوم الثقة، وهو ما يتيح لنا، إضافة إلى ذلك، التدرّب على «إعطاء شكل لفوضى التجربة». وبتعبير آخر، بقراءتنا الروايات «نتجنب القلق الذي يستبدُّ بنا حينما نحاول قول شيءٍ حقيقيٍّ بخصوص العالم» (1994 : 117).

فما إن تدمج رواية كيانات أخرى «لاتخييلية»، كأن تكون مبتكرة، مقترحةً عالماً «قليل الأمان، مقارنة بالعالم الواقعي» (1994 : 124)، فإن الأشياء لا تبقى بسيطة كما نحسب، والمحيط ليس، دوماً، موثماً. وفي نفس المسار، فإن كون المسطرة التأويلية تحتاج جزءاً كبيراً من الموسوعة الثقافية، خاصةً على مستوى البنيات الفعلية والإيديولوجية، فإن النص يصبح، بتعبير خاص، ذو جيوب ومسارب، يتوقف وجوده على الواقعية الخارج-نصية: فهل هذه الخلطات، اعتراضات على الإغلاق الصريح للعوالم التخيلية؟ نحنُ نميلُ إلى الرد بالإيجاب، من منظور سردي توقعي للقارئ النموذج الذي هو قارئ إيكو، رغم إنه يستجيب، بشكل إيجابي، لمنظور القارئ التداولي الذي هو قارئ رورتي.. فتجابه المفكرين يتمُّ من زاوية تأويل وتأويل مبالغ فيه⁽²⁵⁾ (1992)، أو من منظور قارئ حساس، بمنأى عن تحليل بافيل. إن رهان التأويل ممزوجاً برهان تشييد الواقع الثقافي، يميل إلى إخراج الشخصيات من غشائها الأصل، كما لو أنها لم تكن، يوماً، مرتبطةً به، بالضرورة.

ثالثاً: المقاربة السردية لجيرار جنيت، التخيل والصورة

شكلت تحليلات جيرار جنيت ووفرة أعماله وثراء ملاحظاته، الأساس الذي استفادت منه التداولية الأدبية. كما يرجع الفضل إليه في تطوير حالة قراءة العلامات اللسانية، بوصفها علامات هي،

في الآن نفسه، «تخييل» أو «صورة» والتي تبدو ظواهر معلقة، بل مركبة، داخل معطيات يرجع الفضل إليه في بلورتها استنادا إلى تراث بلاغيّ طويل؛ المجاز المرسل، وهو نوع من الانزياح متعدد الأوجه، يتكوّن من مستويات وجودية أكثر مما هي صوريّة. وفي هذا الباب نجدُ جنيت يقول: «إنّ ينابيع اللسان، سواء بصفة عامة أو خاصة، هي ينابيع ذات حساسيّة رفيعة» (2002 : 219). ويمكن أن نضيف إلى قول جنيت، إن ينابيع اللسان هجينة وممتزجة، بشكل كبير ومثير، وبناء عليه، يكون من واجب المنظر أن يحترم، دوماً، مظهراً من مظاهر المنهجية: فبعد أن درس جنيت الفروق السردية الممكنة بين المحكي الوقائعي والمحكي التخيليّ في «Fiction et Diction»، يسجل ما يلي:

«لا شيء يتقدّم، ببساطة، سوى الإحساس بالانزياح، على الصعيدين السردى والموضوعاتي والمواقف التدريجيّة، أو كما يقول بافيل، «الإدماجيون يبدون لي أشد واقعية من كل أشكال الفصل» (1991: 167).

إن الهدف الذي رام جنيت بلوغه، في هذا الكتاب، البحث، أولاً، عن تعريف يحدد طبيعة البعد الأدبي لعمل معين، ساعياً إلى الجواب عن سؤال: «وفق أية شروط يمكن للنص، شفهايا كان أو مكتوباً، أن يدرك بوصفه «عملاً أدبياً»، أي باعتباره «موضوعاً (تعبيرياً) بوظيفة جمالية» (1991 : 87)؟ فبعد أن ميّز الأنظمة الأدبية ومعاييرها وصيغها، عاد، من خلال هذا المنظور، إلى معالجة تخيلية الأعمال

الأدبية. من الواضح جداً، هنا، أن التفريق بين التخيل والأدب أمرٌ دقيقٌ؛ إذ ليس كلُّ أدبٍ «تخيلاً» على أساس أن محتوى عينة من الأعمال، كما هو الحال في المذكرات: خواطر الصباح لعبد الله العروي (2017)، مذكرات عبد الرحيم بوعبيد (2018) وعبد الرحمن اليوسفي (2018)، ليست محتويات مبتدعة ولكنها منتزعة من أحداث واقعية؛ وعلى العكس من ذلك، فكل عمل تخيليّ يعتبر، في نظر جيرار جنيت، أدبياً. وفي هذه النقطة، سعى جنيت إلى تصفية حسابه مع تأكيدات سورل التي مفادها أن كل تخيل ليس أدباً، معتبراً أن حجتي الفيلسوف (1975 : 101-103) ليستا من «قيمة متساوية». فالأولى، يتم فيها استدعاء الرسوم المتحركة والقصص العجيبة مثالين للتخيل اللّادبي، لا يقبلُ منها جنيت إلا نصفها:

«فعلاً، تعتبر الرسوم المتحركة، جزئياً، مثالا للتخيل اللّادبي لكونها ليست تعبيرية، مثل السينما الصامتة أو بعض الأعمال البلاستيكية، أما بالنسبة للقصة العجيبة، فإنني أرى فيها جنساً أدبياً من بين أجناس أدبية أخرى» (1991 : 119).

أما تحفظ جنيت بخصوص الوضع الاعتباري للنكت، الذي يمكن أن يعتبر مفاجئاً⁽²⁶⁾، لا يمكن أن يفهم إلا إذا اتجهنا إلى الاعتراض الثاني الذي يضعه في مقابل سورل. وهكذا، نجد أن الحجة الثانية

26- من أجل الاطلاع على تحليل جنيت لمفهوم المرح (humour) تنظر مقالته «الموت ضحكة» (2002، ص. 134-204). فإذا كان يقر بالطابع التخيلي لعينة من القصص المضحكة، فإن التحليل الذي اعتمدته ركز على إبراز بعض العناصر التعميرية أو الموازية لها أو البلاغية.

لسورل تقوم على اعتبار قصص شيرلوك هولمز جزءاً من فئة الأعمال التخيلية، تحتاجُ إلى حكم تقييمي للبتِّ في مدى انتمائها أولاً، إلى فئة الأعمال الأدبية. وعليه، فإن «حكم القيمة» هذا، بالنسبة لجنيت، ليس مناسباً:

«كما قال نيلسون غودمان، إذا استبعدنا، من مجال الفن، الآثار الفنية الضعيفة، فمن المحتمل جداً ألا يبقى شيء ذي أهمية، لأن معظم الأعمال (باستثناء أعمال كونا دويل) هي أعمال ضعيفة، وهو ما لا يمنعها من أن تكون أعمالاً» (1991 : 120).

لأتعدُّ الأدبية خصيصة تقييمية، بالنسبة لجنيت، بل وصفية، بنفس درجة الخصيصة التخيلية، وهو ما يُبقي السؤال معلقاً: لأي شيء، ومتى تتمُّ أمثلةُ هذه الخصائص؟ بالنسبة لأرسطو وورثته (أتباعه) يبدو أن الأدبية والتخيلية تلتيان، بطريقة جوهرية. وعلى النقيض من ذلك، فإن تخيلية قصة ما، بالنسبة لجنيت، ليست شرطاً ضرورياً بالنسبة لأدبيته، بالرغم من كونها شرطاً كافياً. وبالإضافة إلى ذلك، وبصفة عامة، يرفضُ جنيت الحديث عن الأدبية «التكوينية» أي أدبية تضمنها تركيبة من النوايا والأعراف النوعية والتقاليد الثقافية من كل نوع، «نظام إشراطي» يندرج ضمن «تقدير جمالي تذويتي» (1991 : 87). إن التذويتية موضوع حديث جنيت ليست مقابلاً لنسبوية مفرطة، ولكنها تطابق، بإيجاز، هذا الصنف من الموضوعية المابين - ذاتية، كما عبّر عنها كانط، بخصوص الحكم الجمالي. وأخيراً، فإنَّ الفرق بين الحدِّ الجوهرائي والحدِّ الإشراطي يوازي الانزياح الذي

أحدثه غودمان من خلال الانتقال من سؤال: «ما الفن؟» إلى سؤال «متى يكون هناك فن؟» (1991 : 95). ونتيجة لذلك، فإن تحليل جنيت للبعد الجمالي للأعمال الأدبية هو، في النهاية، من طبيعة تصورية ذهنية لا تجريبية، حيث يستخدم فروقا مقولية، شأن أدوات توضح طبيعة عينة من المظاهر، ولكن دون أن تكون هذه الأخيرة، في واقع الأمر، من المواد والممارسات الواضحة. إنَّ «فحص الأدبية» يدعمها نمطان من المعايير التي تمكن من الإحاطة بمعنى «التخييل» لدى جنيت؛ فالأول ذو طبيعة «موضوعاتية»⁽²⁷⁾ و«يتصل بمحتوى النص»، ويجبُ عن سؤال معرفة هذا العمل الأدبي أو غيره؛ والثاني شكليّ وله «صلة بخصيصة النص ذاته ونمط الخطاب الذي يمثله» (1991 : 87). وبتعبير مغاير، يعودُ الأمرُ إلى التفريق بين «الخصيصة التخيلية للقصة» و«الطريقة التي يدركُ بها النصّ، زيادة على ما يقول، ويقدرُ كما هو» (1991 : 89). والسمة المشتركة بين هذين الملمحين، حسب جنيت، هي الأثر الذي يخلفه «اضطراب في شفافية الخطاب»، غير أن السبب مختلفٌ جدًا: «في الحالة الأولى (التخييل)، فإن موضوعه ليس معروضا بما يكفي من التصريح، كما لو أنه غير موجود؛ وفي الحالة الأخرى (التعبير) فإنه قليلاً ما يعتبر الموضوع مهماً مقارنة بالخصائص الضمنية للخطاب نفسه» (1991 : 89). إن تاريخ الشعريات بوصفها حقلاً تخصصياً، يمكن أن تلخص على أنها بمثابة انزياح عن المعيار الموضوعاتي إلى المعيار الشكليّ، أو على الأقل تخصيص منزلة للثاني إلى جانب الأول.

لن نواصل الحديث، إلا بعد أن ندقق في الأدبيتين الجوهرائية والإشراطية الخاصتين بعمل أدبي ما. ومع ذلك، تجب الإشارة إلى أن النموذج الأرسطي، كما أحيطه كيتي هامبورغر (1957)، يقود إلى اعتبار البعدين مترابطين، وكل ما يترتب عن الموقف الجمالي للقراءة المفترضة. نجد لدى أرسطو أن الإبداع والمحاكاة، وهما، عند جنيت التخيل والتمثيل، يشكلان زوجاً متحداً، يقول جنيت: «لَنْ يكون الإبداع الأدبي ممكناً بواسطة اللغة إلا إذا كانت هذه الأخيرة حاملة للمحاكاة، أي للتمثيل، أو محاكاة للأفعال والأحداث المتخيلة، تصلح لابتكار الحكايات» (1991 : 96). يركزُ هذا التعليق على نقطتين من التحليل الأرسطي الوارد في (بويطيقا):

- الوظيفة الفنية للغة التي هي «إنتاج الأعمال الأدبية»، تقع على النقيض من الوظيفة العادية التي هي «الحديث من أجل الإخبار والاستفهام والإقناع والوعد، الخ»؛
- إبداعية الشاعر «لا تظهر على مستوى الشكل، ولكن على مستوى التخيل، أي على صعيد الإبداع وتصميم الحكاية» (1991 : 96)؛

لهذا، بإمكاننا القول إنه باستخدام الأداة اللسانية، بكيفية إبداعية (لا إخبارية)، نصل إلى ابتكار الشخصيات.

التمويه (أو المحاكاة) الخاص بالتخيل يوجَدُ، لدى أرسطو، على مستوى الحكاية المبتكرة، بدل مستوى اللفظ، أو من نمط تلفظي. وفي هذا الموضوع يستشهد جنيت بمقطع من بويطيقا أرسطو (1451b):

«من واجب الشاعر أن يكون صانع حكايات لا صانع أبيات شعرية، لأنه أصبح شاعرا بفضل التخيل، وأن تمويهه، هي الأفعال» (1991:96).

مع هامبورغر، التي ستطور شعرية لا أرسطية، نجد أن تمييز ملفوظ الواقع من ملفوظات التخيل يميل إلى نقل تخيلية النص إلى الجانب التداولي القائم على أنماط أفعال اللغة الإنجازية. إنَّ «ملفوظات الواقع» أو «الملفوظات «العادية» هي، حسب اصطلاحية جنيت، «أفعال لغة أصلية منجزة، بخصوص الواقع بواسطة ض. المتكلم المفرد (أنا)، واقعية ومحددة» (1991:101). ومع التخيل «نحنُ لسنا في مواجهة ملفوظات من الواقع، ولكننا أمام ملفوظات تخيلية حيث المتكلم-الأصيل «ليس المؤلف ولا السارد، وإنما هي الشخصيات التخيلية التي تتحكم وجهة نظرها ووضعها الفضائي-الزمني في كل تلفظ المحكي، إلى حدود التفصيل النحوي للجمل [...]» (1991:101). ومع ذلك، فإن إحساسنا بأننا معنيون بملمح شكلي لا موضوعاتي هو، بالنسبة لجنيت، وهمٌ. يلاحظ جنيت، بخصوص الصيغة الخاصة بالأعمال التخيلية التي يكون الدخول المباشر إلى ذاتية الشخصيات: «للمحكي التَّخيليّ سماتٌ من طبيعة مورفولوجية، غير إن هذه السمات ليست آثارًا، سببها الخصيصة-التخيلية للمحكي، أي الطابع الخيالي للشخصيات الذي يُشكِّل «الأنا-الأصيلة». وإذا كان التخيلُ السردِيّ يمنحنا دخولا مباشرا إلى

ذاتية الغير، فليس نتيجة امتياز معجز، ولكن لكون هذا الغير هو كائنٌ تخيليّ (أو عولجَ بوصفه تخيلاً، إذا تعلق الأمر بشخصية تاريخية مثل شخصية نابليون، في الحرب والسلام، حيث يتخيل المؤلف الأفكار في الوقت الذي يزعمُ أنه ينقلها، فلا نخمّن، بشكل صحيح، إلّا ما تمّ ابداعه» (1991:151).

يتحوّل فعل الإبداع إلى تعلقة لوجود عينة من ملامح النص التركيبية، بالإضافة إلى سبب غياب مسوغ لدى المؤلف (كيف يكون بإمكانه تقديم دليل على شيء يبتكره؟) هذا زيادة على أنه من المسموح به إيجاد تفسيرٍ لأعنى أوجه الاختلاف ما بين المحكي الوقائعي والمحكي التخيليّ، بما في ذلك الاختلاف المتصل بدرجة يقين المتكلم في مواجهة المعرفة التي يستعمل أثناء عملية السرد: ما بين نظام سردي تخيلي ونظام سردي لا تخيليّ:

«[...] يبدو أن الفروق الأشد وضوحاً تؤثر، بشكل جوهريّ، في سمات الجهات⁽²⁸⁾ المترابطة فيما بينها، بشكل قوي، في مواجهة معرفة المؤرخ النسبية وغير المباشرة والجزئية، والحضور الطاعني والمرن الذي يتمتع به ذلك الذي يبتكر ما يُسرد» (1991:166).

من البدهيّ، أن فعل الابداع الذي ينجزه المؤلف، لدى جنيت، فعلٌ مركزيٌّ وجوهريٌّ.

يحظى فعل الإبداع، الذي ينجزه المؤلف، في تقدير جنيت، بموقع مركزي وجوهري، في نظام تحليل التخيلية، مما يجعل هذه الأخيرة تقع على صعيد النص نفسه وملفوظاته (عباراته) أو تلفظه، أو على صعيد موقف المؤلف والقارئ التجريبيين. لنبدأ أولاً، بالملفوظ. من بين النقط المشتركة بين السمات الموضوعاتية والشكلية، في نص تخيليّ، طابع «اللاتعديّة» (1991:114). ففي حالة التعبير يعني الأمر أن «الدلالة غير قابلة لأن تفصل عن شكلها التعبيري»، أو أن نقول بطريقة مغايرة، إن النص يرفض أن يترجم». أما في حالة التخيل، فإن الشخصيات لا تقبل الفصل عن أوصافها. يحيلنا جنيت على تحليل غودمان لأسماء الشخصيات، بوصفها «إسنادات أحادية»⁽²⁹⁾. وعليه، نجد أن «وصف بيكويك⁽³⁰⁾ ليس سوى وَصْفٍ لبيكويك، غير قابل للقسمة، بمعنى أنه لا يحيلنا أبداً على خارجه». أما لا تعديّة النص التخيليّ فهي، حسب جنيت، «خصيصة تخيلية لموضوعه الذي يحدّد وظيفة متناقضة، وشبيهة بالإحالة، أو إحالة دون مُحالٍ عليه» (1991:114). لهذا التكوين-الذاتي، للمرجعيات الحكائية، نتائج، من بينها، إغلاق العمل الأدبيّ عن بعد. ومثال ذلك: هل شيرلوك هولمز «تعيّن» يدور حول نفسه، ولا يخرج عن مداره

29- Prédicats monadiques

30- لبيكويك معنيان؛ فإذا استعملت، بالمعنى البيولوجي النفسي، فيقصد بها حالة احتقان يتعرض لها الأشخاص السمان فيصبحون عاجزين عن التنفس، فيرتفع منسوب بيوكسيد الكربون. أما في المجال الأدبي، فيقصد بها إحدى شخصيات شارل بيكتن، في روايته «أوراق مستر بيكويك» حيث السيد بيكويك شخص فريد من نوعه في الوقت نفسه. إنه كهل، طيب، لطيف الملاحظة أحياناً، لكنه لا يخلو من حمق في أحيان أخرى. مهمته الخفية إصلاح هذا العالم، أما مهمته الظنية فهي التجول مع رفاق له كلام متقدم في العمر مثله، لرصد أحوال الناس وتقديم تقاريرهم عن تلك الأحوال إلى النادي الذي أنشأه بيكويك بنفسه. وبيكويك ورفاقه (تراسي) تابلمان وأوغست سنفونغراس وناثانييل وكنل هم أناس غريبو الأطوار عنيّون... لكنهم أصحاب قلقة في الوقت نفسه.

الخاص. النصّ التخيليّ لا يقود إلى أي واقع خارج-نصّي؛ ذلك إن كل افتراضٍ يقوم (باستمرار) من الواقع (يقيم شيرلوك هولمز بـ 221 بباكرستريت»، «جيلبيرت صوان كان لها عينان سوداوان» ألخ) تتحول إلى مكون في التخيل» (1991:115). ولأنّ الكيانات التي تنطبق عليها الملفوظات التخيلية «ليس لها من وجود خارج نفسها»، تتمّ إحالتها على هذه الملفوظات والنصوص «في إطار دائرة متناهية». يصوغُ جنيت خلاصة (حكما) مشتركة بين معايير الأدبية والتخيل والواقع:

«في الحاليّن معا، فإن هذه اللاتغدية حاصلة إما بسبب شغور موضوعاتي أو غموض شكلي، تُبَلُّورُ النص على شكل موضوع مستقل، فتصبح علاقته بالقارئ جمالية، حيث ينظر إلى المعنى بوصفه غير منفصل عن الشكل» (1991:115). ولهذا السبب، يجعل جنيت من الشغور الشكليّ (السبب في الإلغاء الإراديّ للشك)، حصيلة اتفاق بين المؤلف وقارئه والشكل الخاص لهذا «الموقف الجماليّ»، بالمعنى الكانطيّ، لـ «اللاهتمام بالعالم الواقعيّ» (1991:88). تجب الإشارة، هنا، إلى أن مقارنة جنيت السردية، التي تجعل من التخيلية تمظهرًا من تمظهرات المقصدية الفنيّة للمؤلف، وهو ما اعتبره فلاسفة التخيل تعاقد التخيلية، ستتحوّل، مع جنيت، إلى تعاقد حول الأدبية، ومعيّارا من معايير تلقي الأعمال الفنيّة.

إنّ الدخول إلى التخيل، معناه الخروج من الحقل العادي، لتمرين اللغة المخصوص (...) للحقيقة أو الإقناع المتحكم في

قواعد التواصل وأخلاقيات الخطاب. إن الملفوظ التخيلي، كما كرر ذلك الفلاسفة، مرارا، منذ فريجه، ليس لا صادقا ولا كاذبا (ولكنه، كما قال أرسطو، «ممكناً»)، أو إنه، في الآن نفسه، صادق وكاذب: إنه أعلى أو أقل من أن يكون حقيقياً أو كاذباً، وأن التعاقد اللامنطقيّ عن اللامسؤوليّة المتبادلة التي يربطها مع متلقيه، هي شعار تامّ عن اللااهتمام الجمالي المشهور» (1991:99).

وسنلخص بهذه الحدود الأثر التداولي لإبداع سلسلة من الوقائع المتخيلة التي تشكّل تاريخ العمل التخيلي: يتنازل القارئ عن حقه في الاعتراض، والمؤلف يتنازل عن واجبه في الحقيقة والتسوية. والوصف الذي يقترح جنيت، للعبة الهوية بين المؤلف والسارد والشخصية يشير إلى هذه النقطة الأخيرة. وبالفعل، فالهوية الصارمة بين المؤلف والسارد، إذا كان من الممكن إرسالها، تُحدد، حسب جنيت، المحكي الوقائعي. وحسب هذا الكلام، فإن جنيت يستأنف تحليل سورل: في المحكي الوقائعي «يتحمّل المؤلف كامل المسؤولية في توكيدات محكيه، وهو بالتالي لا يعطي أي استقلال ذاتي لأيّ سارد. وعلى النقيض من ذلك، فإن انفصالهما هو ما يحدد التخيل، أي إنه نمط من المحكي لا يتحمل فيه المؤلف صدقا جديا» (1991:155).

ما يحول دون تبني جنيت، بشكل مطلق ودائم، تعريفا تداوليا للتخيلية، إلى جانب التعريف الأنطولوجي، هو وجود هوة بين الطابع الصارم للحركة التعريفية والطابع المختلط للظواهر؛

إن الخطاب التخيلي «خليط، أو ملغم أو متجانس، بكيفية من الكيفيات، يتكون من عناصر متنوعة مقترضة من الواقع، في الغالب الأعم [...]». التخيل ليس واقعا تمّ تخيله، وإنّ تعريف خطابه وفق مصطلحات الفعل- كلامية، لن يكون إلا تعريفا منقلبا أو عامّا وتركيبيا؛ إذ ليست كل توكيداته تمويهات، بشكل صريح، ولربّما لن تكون إحداها تمويهًا صارمًا وكاملاً، تماما، كما إن حورية البحر أو القنطور ليسا مخلوقين خياليين، في الأصل. ودون شك، فنفس الأمر يصحّ بالنسبة للتخيل بوصفه خطابا وكيانا: فالكلّ تخيلٌ مقارنة بكل جزء من أجزائه» (1991: 136-137). أما الحقيقة المتبقات، فهي التركيز على الابتكار، بعيدا عن التركيز الذي أجراه إيكو على الحكاية. وبذلك نتجنب الهجانة المطلقة للإحاطة، في العمل الأدبي، بكافة الملفوظات التي «ترسي ما تزعم أنها تصفه» (1991: 114). فتأمل جنيت الوصف الحسن (الذي يناقش ضمنه التحليل القولّي لسورل)، والممكن إنجازُه بخصوص الأفعال التخيلية، يتمحورُ على أفعال اللغة المشكلة للسياق التخيليّ، أي على «الخطاب السردّي ذاته»: خطاب المؤلف (1991: 121). إنّ الأمر، ومن خلال هذا المنظور، لا يتعلّق بتعويض وصف سورل «النصوص التخيلية توكيدات تمويهيّة»، ولكن الاكتفاء فقط بإتمامه تدريجيا كما فيما يلي:

«[...] النصوص التخيلية توكيدات تمويهيّة [...]» تضمّر، بالإضافة إلى أفعال الكلام غير المباشرة، أفعالا لغوية تخيلية هي،

بدورها، قوة لأفعال الكلام عن الأنواع الأخرى...» (1991: 134-133). ومثل هذا الطلب يستلزم، من جنيت، تغييرا ملموسا لعينة من اصطلاحية سورل؛ فالسرديات ليست مقتنعة بالفرق بين «اللاجدي» و«اللاحرفي» بوصفه تمييزا هشا. ولا فرق بين «الصورة» و«الفعل اللغوي غير المباشر». أما القاسم المشترك فهو إنجاز قوة فعل الكلام على شكل قوة فعل كلام آخر، من نمط آخر [...] أو نفس النمط» (1999: 132-133). إن مسار جنيت ذو طبيعة مزدوجة: بيان أنه أثناء تواني المؤلف عن إنجاز توكيدات، فإنه، في الآن نفسه، يصنع أمرا آخر، ويصف «الحالة غير التكرية» (1991: 127) ملفوظ تخيلي ذي تمويه شبه توكيدي. مبدئيا ومنهجيا، فإن محاولة الاستغناء عن «التعاقدات الأفقية الغريبة» لسورل، من أجل تبني وصف اقتصادي، لا يتطلب «أي شيء آخر سوى الاعتراف من لدن سورل نفسه» (1991: 138).

أولاً، ما يقوم به الروائي، وهو منكبٌ على تمويهه التوكيدي، هو أن «يخلق عملاً تخيلياً» (1991: 125). يؤخذ جنيت على سورل تبنيه رؤية اختزالية للمحاكاة، أو كما يؤكد ذلك: «إن إمكانية وجود هذا التراكم لا يبدو لي يتجاوز القدرات البشرية، لأنها، في النهاية، جزء من تعريف التمويه بالتكاسل بفعل الشيء، والقيام، في الواقع، بشيء آخر» (1991: 125). وإذا ما أنجز مؤلف، واقعياً (وبشكل جدّي)، عملاً تخيلياً، مع تكاسله في التوكيد، فما الذي يقوم به غيره تحت قناع توكيدي، لن يكون سوى ملفوظ صوري، أو فعلاً لا مباشراً؟ ما

الوصف الجيد لملفوظ حرفي، أو فعل أولي يقيم خلف تمويه تألوفي؟ يقترح جنيت اختياريين إثنيين، ولكنه لا يحتفظ إلا بالاختيار الأول: ملفوظ تخيلي من نمط: «كان يا ما كان، كانت هناك بنت صغيرة تقيم على جانب الغابة» يمكن أن يساوي فعلا مباشرا - طلبا أو صلاة أو مقترحا أو دعوة من المؤلف إلى القارئ كي يتخيّل هذه الحالة» (128:1991) أو فعلا تصريحيا: «أنا، المؤلف، أقرر، تخيليا، من خلال هذا المنشور، بتكليف الكلمات مع العالم، والعالم مع الكلمات، ودون الالتزام بأي شرط من شروط الصدق (= ودون أن أعتقد به ولا أطلب منك أن تعتقد به)، أن...» (129:1991).

فالوصف الثاني، بالنسبة لجنيت «شديد الصلف» (129:1991) و «لأنّ التعاون الخيالي للقارئ»، إذا سُمح لنا بالقول «يُعتبر مكسبا» هو الأمر الأفضل.

سلطة المؤلف لا تستلزم، في هذه الحالة، أية صيغة شرعية، لأنه «بكل بساطة، يمارس حقه» (129:1991)، وإن الفاعل الذي يستخدم، يقارن بالفاعل في الرياضيات: «لدينا مثلث أ ب ج»، لدينا بنت صغيرة. وإذا لم يقدم جنيت أي توضيح بهذا الخصوص، سنكون مضطرين إلى القول بأن هذا النمط من التصريحات لا يفترض شيئا آخر سوى مقدرة ظاهرة للغة في أن تضطلع بوظيفة إنجازية. وبهذه المناسبة، لن يكون المكسب الوحيد، دون شك، إلا التثبت من أنّ المتلقي يتعرف، بشكل فعلي، على الاستخدام الإنجازي الصريح للمشير من نمط: «تخيّل أنه...؛ زعموا أن...؛ كان يا ما كان في قديم الزمان...؛

إِعلم أيها الملك العظيم...) إن الفرق الواضح والصريح بين ما سبق والتصريحات العادية، حسب جنيت، أن ما يتمّ التصريح به يبقى في حدود ما هو ذهنيّ وليس فعلياً (129:1991).

إنّ مفعول لازم فعل الكلام فعلٌ مباشرٌ، وبالتالي فإن وصف البنت الصغيرة إلى جانب الغابة، حتّى وإن لم يكن دقيقاً، فإنه فعل مدمج ومقبول، في أذهاننا؛ ذلك أن الصيغة التصريحية لهذه الأمثلة، هي ما يعطي ملفوظات التخيل «أوصافاً تصف مفعولها الذهني الخالص» (130:1991).

إن التركيز على لوازم أفعال الكلام التصريحية ذات الوظيفة التأسيسية (30:1991) لا يكفي لفهم (من منظور سردي) كيف أنتج السياق التخيليّ، بل لماذا يبدو المؤلف سعيداً بهذه الامتيازات، (لوازم أفعال الكلام والمقومات الإبستمية والأخلاقية الداخلية). زيادة على ما سبق ذكره، فبماذا يكون النصّ التخيليّ لا متعدياً؟ وبالرغم من أن العلامة تسمح بظهور موضوعها، فيمكن للعلامة أن تكون موضوعاً بدورها. إنه التوتر الذي يربط التخيل بالتعبير، وهو ما حث جنيت على التركيز على القراءة المضاعفة الممكنة للمقاطع السردية. مثل التخيل (سلسلة من الوقائع المتخيلة) ومثل الصورة (سلسلة من العلامات الحالية): الإعجاب، أولاً، والإثارة الأسلوبية، بعد ذلك. وفي المقابل، تبدو الإثارة الجمالية، لدى جنيت، حيال الشكل، بطبيعتها معاكسة لمحتوى الأحداث والشخصيات والموضوعات (226:2003).

وكي نختتم المقاربة الشعرية، لدي جنيت، يجب أن نشير إلى أن الأهمية التي تكتسيها الصيغ السردية، لا يمكن أن توصلنا إلا إلى وعي بمحدودية التقاسم (ضعيفة، لا أهمية لها) بين ما ينتمي إلى التخيل، وما يندرج تحت الصورة. إنَّ الجهد الذي بذله جنيت، بخصوص ظاهرة الميطاليبس أو المستوى المتبدل⁽³¹⁾، أمر في غاية الأهمية.

وظاهرة الميطاليبس توضح أنه من المهمّ تأمين تفعيل مضاعف للأعمال الأدبية التي يتخيل مؤلفوها حكايتها (أو يستثمرها المؤلفون الذين ابتكروا مسبقاً). وقد حددت الميطاليبس على أنه صورة بلاغية؛ غير إن جنيت سيحولها إلى علامة بارزة دالة على غموض المادة الروائية، بخاصة، أو كل نمط تمثيليّ، بعامة.

ثمة الكثير من الأمور الممكن قولها بخصوص خدعة الميطاليبس، لأنَّ لها صدى إلى جانب المفارقات والوضعيات المفارقة التي سبق لغيرنا أن درسها⁽³²⁾.

ما يمكن الاحتفاظ به، مما سبق، الصلة القائمة بين التخيل والصورة، كما قدّمها جنيت، وهو ما يسمح بتمييز ما يمكن أن ندعوه بـ «القراءة التشيعيئية» و«القراءة الدالة» للنصوص الروائية.

31- *Métalepse* الميطاليبس أو المستوى المتبدل، في حقل السرديات، إجراء في محكي ما أو أحد أجزائه يخرق العتبة التي تفصله عن محكي آخر يشتمل عليه. ويرجع الفضل في هذا الاصطلاح إلى جيرار جنيت، في مؤلفه *Figures III* (1972). ويشكل هذا المستوى المتبدل خرقاً سافراً للميثاق التخيلي المعقّد.

32- أوجه عناية القارئ، بخصوص ظاهرة الميطاليبس إلى المؤلف الجماعي تحت إشراف بيير وشايفر (2005)، ومنها مساهمة (م.ل.ريان، 2005، ص 201-223)، إذ تحيلنا م.ل.ريان على مفهومي «حلقات غريبة» (*boucles étranges*) و«ترانتيات متشابكة» (*hierarchies enchevêtrées*).

لنتذكر، مع جنيت، الأصل التأثيلي المشترك بين مفهوم «fiction» و «figura» الآتين من اللغة اللاتينية؛ فكلمة «fingere»، يمكن ترجمتها هكذا: صاغ؛ مثل؛ ابتكر؛ مؤه. ومن هنا، ودون أن نعطي الملاحظة التأثيلية قوة وسلطانا، أكثر مما يجب، يمكن القول بأنّ التخيل يشير إلى الفعل الذي يقوم به الكاتب، في حين تشير «الصورة» إلى «المنتوج» أو أثر هذا الفعل (2005: 26-27). والانزياح من التخيل إلى الصورة، أو العكس، هو ما جعل جنيت يقول إنّ التخيل هو «صيغة موسعة للصورة»، «صيغة موحدة أو مضاعفة» للصورة حيث تكون «جنينا، أو إذا رغبتا، مقدمة للتخيل» (2005: 26-27). وهكذا يصبح الاهتمام المنصب على النص مزدوجا، أكثر اضطرابا ومحدثا للاضطراب.

فعلا، وبخصوص الاستعارة⁽³³⁾، يؤكد جنيت أنها جزء لا يتجزأ من «الصور الناتجة عن الاستعاضة»⁽³⁴⁾ (مثلها مثل الكناية والطباق والتفريط، والمبالغة، وهي لا تعدو أن تكون تخيلات قولية، أو تخيلات مصغرة) (2005: 27). وعلى النقيض، يرى جنيت أن تخيل الخرافة هو الآخر، شبيه بالاستعارة من حيث هو لعب قولي (تعبيري). وأما التمييز بين هذين النوعين من اللعب، فهو أمرٌ هشٌّ للغاية (2005: 27). ونتيجة ذلك، يعرف الميطاليس

33- تجب الإشارة إلى أن تحليل الطون (1993) يركز على المظهر التخيلي لهذه الصورة البلاغية. وزيادة على هذا، نلاحظ أن البعد المزدوج للصورة والتخيل والشكل الأسلوبى ترك صدقيا قويا في المناقشات المتطرفة بالمطروحات (المهارات الميطا-تمثيلية في فلسفة اللغة، خاصة في ما يعرف بالمواجهة بين «المواقف المحاكائية» و«المواقف السبالية»، نحل هنا، على ريكاناتي (2000) (Recanati))، على وجه الخصوص.

على أن طبيعته «الخالصة صورية وتحليلية بالفعل»، وهو توصيف يمكن قلبه، من غير مساس بجوهره كما يلي: للميطاليبس بعدُ تخيليّ وصوري بالفعل. وفي حقيقة الأمر، نجد أن المسطرة المشغلة هنا، هي بفعل تحويل ملفوظ صوري إلى ملفوظ «تخيليّ حرفي» بوصفه «أمرًا جدياً» (28:2005)، وبذلك نجد جنيت يلجأ إلى إجراء منطقي «الاستدلال الماصدقي التدريجي» من الصورة إلى التخيل:

«ليس التخيل، إجمالاً، سوى صورة تُعدُّ حرفية، وتُعالج باعتبارها حدثاً فعلياً» (28:2005)⁽³⁵⁾.

في الواقع، يمكن أن يكون وصف جنيت مجانباً الصواب، بمعنى اعتبار التخيل حقيقة من الزاوية الحرفية، وبذلك لن يكون في مواجهة شخصيات تقوم بهذا الفعل أو ذاك، ولكن سنجد أنفسنا بإزاء لا شيء تماماً؛ إذ يجب أن نفهم بأن التخيل هو صورة هكذا وقد «اتخذت صفة الكينونة». الصورة، بتعبير مختلف، وقد شُيئتُ، لا يمكنُ اختراقها. حالات الميطاليبس المتعلقة بميثاق التمثيل نفسه، والتي تمثلها، على وجه الخصوص، الميطا-تخييلات (أو التخييلات التي تعري وتكشف تخيليتها) تجعل الاستغناء عن الشك، إرادياً، أمراً غير ذي جدوى، بل مدعاة للسخرية. يستلزم «الميثاق التخيليّ» نكران الخصيصة التخيلية للتخيل «لأنه يخبرنا عن» عرف ضمنى في السرد الروائيّ» (30:2005). وهو ما سيضع التخيلية، في النهاية، على المستوى التداولي الذي يقتضي عدم الإقرار بوجود

35- يمكن الرجوع إلى مؤلف فرانسوا ريكانتي، 2000، ص 28، لمزيد من الأمثلة المستمدة من نصوص روائية.

طابع مبتكر للوقائع السردية الجوانية، أو جعل الطابع الصوري لكل تمثيل حرفيا، أي تشيئته. وفي المقابل، لا يمكن أن نضيف بأن «الميثاق الحرفي»، لمؤلف تخيلي، يقتضي أخذ الجانب اللساني، لهذا البناء، بعين الاعتبار، بهدف اكتشاف الدلالة القريبة (أو البعيدة) لفعل التوهم الذي يدفع إلى النظر إلى أساليب بسيطة للكلام بوصفها أمورا واقعية. وانطلاقا من هذه المعطيات، على الأقل، يصير أن ملفوظا، أو تلفظا أيضا، ينشطان إحالات خيالية، يفتحان الباب واسعا أمام تفعيلين إثنين ممكنين؛ الأول يعتبر أن فعل «سمى» يعني فعل «وجد / أوجد»، والثاني يجعل من فعل «سمى» فعل «دل».

رابعا: المقاربة السبرانية لكالفينو⁽³⁶⁾ : التخيل والفبركة

إذا كان جنيت يقارب التخيل، بشكل مباشر وصريح، من زاوية سؤال الأدب والفن، بعامه، معتقدا أننا بإزاء نمط من الاشتغال خاص باللغة (جمالي)، فإننا نجد أن كالفينو، من جهته، يعتبر «الأدب، في الجملة، مضمرا في اللغة» وأنه «ليس إلا استبدالا لمجموعة محدودة من العناصر والوظائف» القريبة من «السبرانية» (17:1967). ومن خلال هذا المنظور يبدو العمل الأدبي آلة دورها تفكيك عمليات الكتابة، وأنه من مسؤولية القارئ تفعيل ذلك على صعيد الحياة. وبذلك نجد أن الأدب والثقافة «يتقاربان، في شكلهما، داخل «مناهة» أو «لعبة رياضياتية» توليفية، حيث يمكن للعبة أن تشتغل بوصفها تحديا لفهم

36- إيطالو كالفيانو (1985-1923) Italo Calvino

العالم، أو ردعا لمن يؤدُّ القبض عليه. بإمكان الأدب أن يشتغل في الاتجاه النقدي؛ اتجاه تثبيت الأشياء كما هي وكيف عرفت به. فليست الحدود محددة بما يكفي أبداً. سأقول، بخصوص هذه النقطة، أن القراءة هي التي تصيرُ حاسمة: فعلى القارئ مسؤولية جعل الأدب يمارس قوته النقدية، وهذا الأمرُ يمكنُ أن يحدث بمعزل عن مقصدية المؤلف» (1967:23).

لأنجُد في هذا المقطع جوهرَ أطروحة كالفينو فقط، ولكننا نجدُ أيضاً ما يبدو أنه تحدُّ لموقفِي التلقي الممكنين لأيِّ عملٍ روائيٍّ؛ الموقف التشيئي (أي موقف التموه) أو الموقف الدال (أي الموقف الجاد)، بالإضافة إلى أن موقف كالفينو هروبيٍّ وغير تمحيصيٍّ، أو كونه تحدياً معرفياً. كما نجد أنه، بمنأى عن إيكون، بخاصة، يبحث عن إمكانية إبراز المظاهر الشكلية والبنوية للمحكيات التي لا تعطي اعتباراً للمؤلف التجريبي، وتستهدف إدماج المعمار الأدبي في المدار الأوسع للمتخيّل سواء أكان جماعياً أم فردياً، وذلك على النقيض من بافيل. وتكمن أهمية إسهام كالفينو في وضعه الأدب والعلوم والفلسفة، في نفس الحقيبة الأنطولوجية والإبستمولوجية والأخلاقية؛ وذلك بجعل هذه «العمليات المنطقية-اللسانية أو العمليات التركيبية-البلاغية التي يتكون منها المحكي، وهي صور ضروريةٌ لـ «المحكي الشعبي» (1967:10/8)، مع وجود جرعة رمزية قوية ليس عن الحياة فقط، بل لإنتاج الأدوات المفهومية الضرورية لنشاط الفهم. ففي مقالته «الفلسفة والأدب»، وبعد أن ناقش الروابط

القائمة بين هذين المجالين، عمل على مراجعة مفاهيم مقارنته بإزاء بعضهما البعض وبالنظر إلى الرهانات النهائية:

«ما وصفته بأنه زواج بين سريرين منفصلين [الفلسفة والأدب] ينبغي أن ينظر إليه باعتباره تدبيراً منزلياً لثلاثة جوانب؛ الفلسفة والأدب والعلم. يواجه العلم مشكلات ليست مختلفة عن مشكلات الأدب؛ فهو يشيّد نماذج للعالم تخضع، دوماً، للمراجعة، مُبدلاً بين المنهجيتين الاستقرائية والاستنباطية. وعليه أن يبقى حذراً، دون توقف، وألاً يخلط بين أعرافه اللسانية وقوانينه الموضوعية. ولنْ نمتلك ثقافة في مستوى هذه الرّهانات إلا عندما نعيدُ النظر في إشكاليات العلم والأدب والفلسفة» (35:1967). إنّ ما يجمعُ هذه المجالات الثلاثة كونها معنية بأبنية يمكنُ النظر إليها باعتبارها وحداتٍ معنويةٍ يجبُ تفكيكها بغاية فهم صور العالم والمجتمع والإنسان ومعارفهم التي هي موضوع رهانات جدية. وبتعبير آخر، أن نمتلك منتجات نستطيع أن نراقبها لهذا «الفن التوليقي»⁽³⁷⁾ الذي بلوره وطوره «الراهب الكاطالاني رايمون لول»⁽³⁸⁾ (10:1967). ومن خلال هذه الرؤية، بعامّة، وفيما يخص صورة المؤلف (هذا العبقريّ المفترض، ومدبر الوعي الروائي، إلخ...) سيكون عليه أن يختفي، إذ يمكن تعويضه، حسب أقوال كالفينو، بـ «آلة كاتبة» (15:1967) قادرة على محاكاة الشخصية والأسلوب:

37- «Ars Combinatoria»

38- رايمون لول (Raymond Lulle/Ramon Llull) (1366-1233)

«ما إن يتم فكّ مسطرة التوليف الأدبي وإعادة تركيبها، حتّى يحين الوقت الحاسم للأدب لكي يتحول إلى قراءة. وبهذا المعنى، حتّى لو أوكلنا الأمر للآلة، فإنّ الأدب يبقى مكاناً مفضلاً للوعي الإنساني، وتمريناً للإمكانات المشتملة في نظام علامات كلّ مجتمع وزمان. سيبقى العمل الأدبي متجدداً على الدوام، وقابلاً للتقييم والتدمير أو قابلاً للتجدد في علاقته بالعين القارئة. المؤلف هو من سيختفي، بوصفه شخصية تستند إليها وظائف ليست من صميم كفايته» (16:1967).

إنّ تصوّر كالفينو للعمل الأدبي، ليس تصوّراً لا رومانسياً ولا صوفياً، ولكنه تصوّر شكليّ جدّاً، يفتح مجالاً للبحث المتعدد. وهو بهذا الصنيع، يتبنّى الفكرة القائلة بأنه من داخل النص حيث يجب أن نبحث عن المؤلف، تماماً، كما أشار إلى ذلك أومبرطو إيكو بمفهومه الشهير «المؤلف النموذج». أما القارئ هاهنا، فليس مجرد نموذج، لكنّه مسؤولٌ مسؤولية تامة على ألا يترك العمل (الأدبي) جامداً، أي عليه أن يجدد طاقة هذا العمل وقوته. من البدهي أن أطروحة كالفينو تنخرط، بشكل غير صائب، في مشهد نظريات الأدب التي أضعفت من قدسية الكاتب.

إذا كانت لحظة القراءة تُعدّ، في نظر كالفينو، لحظة حاسمة جدّاً، بوصفها لحظة تفعيل المعنى، فالمقصود بذلك أنه أثناء فعل القراءة حيث تطرح حدود المعنى وعمليات تحول أنا المؤلف. ومن أجل توسيع هذه الفكرة، وعرض الكثير من التفصيلات، سنعود

إلى مقالة كالفيينو «مستويات الواقع في الأدب»⁽³⁹⁾(1978)؛ وذلك بغرض تحليل هذه الظواهر التي تسلط الضوء على البعد الدينامي لفعل الإبداع (باعتباره مركز الأعمال الروائية) الذي يعدد «الواقع» ويعدد «هوية الكاتب»، إذاً لن تبقى هناك سوى خطوة يجب الإقدام عليها، وهي تعددية «القارئ». إنَّ السبب الذي يحثنا على القول بأن مقاربة كالفيينو تؤكدُ على الكتابة وحركية داخل النص باتجاه الخارج، مأتاها إدراك الكاتب أن تأملاته حول العمل الأدبي ليست «غير مجدية بالنسبة للعلم وفلسفته» (1978: 79). ولكي نتحاشى ما يمكنُ أن يكون اعتباطياً (أو يفضي إلى تفسير خاطئ) هو ألا يكون التأكيد مرادفاً للخصوصية، ولكن مطابقاً، بكل بساطة، لبعض ملامح محفزات المحققين.

في هذه المقالة، يُعرّف كالفيينو العملَ الأدبيَّ بوصفه «عملية داخل اللغة تقتضي، خلال حركة واحدة، كثيراً من مستويات الواقع» (1978: 79). والتحليل الذي يشغل وفقه يركّزُ على إضاءة هذه المستويات المختلفة لكونها قادرةً على الالتقاء مع بقائها مختلفة ومنفصلة، «وكذلك قدرتها على «الذوبان والتداخل والتوحد وبلوغها حالة من التناغم بين تناقضاتها أو تكوينها خليطاً قابلاً للانفجار» (1978: 89). يمكنُ القول إن الأطر ومحتويات هذه الأطر كذلك، ليست نهائية، بشكل جامد، ولكنها تقبل أن تنسج علاقات،

39- «niveaux de la réalité en littérature» (1978)

لدرجة أن الحدود بينها قد تبدو غامضة وفضفاضة بين ما يتعلق بـ المؤلف التجريبي» وما يمكن أن ينسب إلى الصورة الرمزية⁽⁴⁰⁾ التخيلية، هذا من جهة؛ ومن جهة أخرى، كل ما ينتمي إلى الواقع الخارجي وما يقع ضمن سياق المحكي.

يُميِّزُ كالفينو أيضاً، بين وجهتي نظر ممكنتين (الداخل والخارج)، بخصوص العمل (الأدبي)، وهما اللتان تخلفان، نتيجة لذلك، معنيين مختلفين لمفهوم «مستوى الواقع». وبالفعل، يمكنُ النظرُ إلى العمل (الأدبي) «بوصفه مشيِّداً عالمًا في حدِّ ذاته»، في داخله توجدُ مختلف فئات الكائنات (النبلاء والعاديون والشارقون) أو كائنات ينظر إليها من حيث «طبيعة الإنتاج، في علاقته بالعالم الخارجي و زمن بنائه وتلقيه» (80:1978). هذا المنظور الثاني، يبدو أشدَّ ملاءمةً لمعالجة الأعمال المسماة «ميطا-تخييلية» أو انعكاسية، التي لها وجودٌ في كل العصور والآداب و تتميزُ بقدرتها، في لحظة معينة، على الانقلاب على نفسها، متأملةً ذاتها في الفعل حين ينمُّ خلقها، ووعيها بالمواد التي تشكَّلت منها» (80:1978). في الحقيقة، إن فكرة العمل (الأدبي) بوصفه منتوجاً وما ينتجُ فعل الكتابة، هي أمرٌ أساسيٌّ بالنسبة لكالفينو، وتمثيل لنقطة البداية الوحيدة والموضوعية لأيِّ تحليل أدبيٍّ، أيِّ لتحليل كلِّ الخطابات، بما في ذلك تحليل العمل (الأدبي) أو تعليق على عمل:

«[...] لا يمكن أن نسهو إلا بخصوص هذه المستويات التي هي جزء لا يتجزأ من عالم مكتوب». هذا الاعتراف هو المعطى الأول والوحيد والواقعي الذي يمكن لكاتب الاعتماد عليه. «في هذه اللحظة، أنا بصدد الكتابة». وهو ما يطابق: «أنت الذي تقرأ، ما عليك أن تؤمن إلا بشيء واحد: أن ما انت بصدد قراءته هو أمر، في وقت مضى، كتبه أحدهم. من الممكن أنه ما بين عالم الحديث المكتوب وبقيّة عوالم التجربة تنشأ تناظرات من أنماط مختلفة، فتكون أنت مدعواً لولوجها بمساعدة حكمك على هذه التناظرات؛ ولكنك، وفي جميع الحالات، ستخطئ، وأنت تقرأ، إذا اعتقدت بأنك تدخل في علاقة مباشرة مع تجربة العوالم الأخرى التي ليست هي عوالم الحديث المكتوب» (1978: 81).

وهكذا، وداخل عالم التجربة التي أنشأها فعل الكتابة، قد توجد مستويات عديدة للواقع شبه مختلطة وأنماط عوالم كثيرة، خاصة العوالم التجريبية أو الأسطورية. ولكي يرى كالفينو الأمور، بشكل أشد وضوحاً، يُقدّم طريقتين اثنتين لفهم الملفوظ الممكن (أ): «أدوّن أن عوليس ينصت إلى أنشودة الحوريات». الحركة الأولى تقتضي فهم «مستوى عوليس ينصت» إلى المستوى «أكتب» (1978: 82). وفق هذا المعنى يقيم هذا الاعتراف جسراً بين عالمين غير متجاورين: العالم المباشر والتجريبى الذي أنا فيه، بصدد الكتابة، والعالم الأسطوري، منذ الأزل، حيث عوليس متشبث بحصيرة سفينته، ينصت إلى الحوريات» (1978 : 81-82).

فمستويا الواقع، اللذان يميزان فعلَي كالفينو وعوليس، مختلفان، غير أنهما حصلا في عالم الحديث المكتوب نفسه؛ آونة غير مباشر (تجريبي)، وآونة مباشرة (أسطوريا). ولما كان الملفوظ (أ) يأتي، غالباً، في صيغة موجزة (ب) عوليس ينصت إلى أنشودة الحوريات»، فمن المحتمل أن يخلط القارئ بين مستويي الواقع، وقد يظنّ خاطئاً، إذك، أن الفعلين معا (فعلي كالفينو وعوليس) يقعان على المستوى نفسه. ونتيجة ذلك، فهل سيكون كالفينو مجبراً على تأكيد أن» مصداقية المكتوب تحتمل أن تفهم بطرائق مختلفة جداً، وأنه مقابل كل طريقة من الممكن أن يناظرها أكثر من مستوى من مستويات الواقع» (1978: 82) وهو ما يجعله يذكر بالموقف الذي اتخذه كوليردج حينما أشار إلى «المصداقية الخاصة بالنص الأدبي، قراءة داخلية، مصداقية موضوعية بين معقوفين» حسب كالفينو:

«إنه شرط نجاح كل إبداع أدبي، حتّى لو كان هذا الأخير يقع، علانية، داخل مملكة العجيب والغريب» (1978: 82). مثل هذا الأمر يحثنا على إعادة تأويل شرعية هذا العرف، وتخيلية عمل أدبي بعينه بوصفها أثراً من آثار الإبداع الوراثي: إبداع أفعال تشكل موضوع التلطف، وليس أفعالا تكون محتوى المحكي فقط، وهو ما ينجم عن تحليل الملفوظ (أ) وفق صيغته الأشد بروزاً، بما في ذلك الصيغة (ج): «أكتب أن هوميروس يروي: عوليس ينصتُ إلى أنشودة الحوريات». أمّا الحركة الثانية الواقعة بين مستويي الواقع فيمكن أن تكون وفق معنى مقلوب: «إذا كنتَ أيها القارئ تظنّ أن المحتوى

القضوي «أكتب» يندرج هو الآخر في واقع أدبي أو أسطوري، فإنّ «ض. متكلم مفرد» شخصية روائية أو مؤلف أسطوري، مثل هوميروس، بالضبط» (1978: 82). وهنا، نجدُ كالفيينو يلخصُ هذين النمطين من تسطّيح أحدهما على الآخر بالنسبة للمستويين الاثنين مع إثارة الانتباه إلى أن المحتوى القضوي لـ «هوميروس يروي» تُبقي الاحتمالين مشرعين، بما في ذلك «هوميروس يكتب» أو «هوميروس يُغني»..

نلاحظُ أن كل عناية كالفيينو منصبّة، هنا، على ما هو لعبيّ، بكيفية متشابهة، خاصّة على صورة «ض. المتكلم المفرد»⁽⁴¹⁾ الذي يكتب. ولذلك، يمكن أن نعتبر هوميروس عينه «وقد انقسم إلى ذاتين للكتابة» أنه التجريبية وض.م.م الذي هو هذه الشخصية الأسطورية للمغني الأعمى يسنده الإلهام الإلهي المتوحد به». ونفس الشيء بالنسبة لضمير كالفيينو وهو بصدد كتابة (ج) حيث يمكنه محاكاة هوميروس في هويته الخاصة (1978: 83).

إن إعادة كتابة المحكيّات الأسطورية، حسب كالفيينو، تقوّد، إذًا، إلى مزج بين مستويات الواقع في نفس الشخص الذي يكتب كما لو أنه متعدّد: «في ض.م.م لذات تكتب» يمكنُ أن نميّز بين مستوى واحد أو عدة مستويات للواقع الذاتي والفردية، ومستوى واحد أو عدة مستويات للواقع الأسطوريّ أو الملحميّ الذي يستلهم مادّته

41- ضمير المتكلم المفرد=ض.م.م، من الآن فصاعدًا.

من المتخيّل الجماعي» (1978:83): غير أن هذه الظاهرة هي لبُّ كل فعلٍ إبداعٍ العوالم والحكايات، كما يثبتُ ذلك تحليله لروابط فلوبيير وشخصيته إيمًا بوفاري: «صيرورة» أو «تعددية ذات الكتابة» هي بعدٌ حاسم في عملية الإرساء والتبلور واشتغال الأعمال الأدبية. فعملية التحوّل هذه، بوصفها فعل توسيع وتخفيف لـ «ض.م.م» الكتابة، يستلزم، في المقام، فعل إبداع: الشرط التمهيديّ لأيّ عمل أدبي هو كالتالي: الشخص الذي يكتبُ مطالبٌ بابتكار هذه الشخصية التي هي مؤلف العمل. فأن يتورّط الشخص، بشكل كليّ، في العمل الذي يكتب، فهذا أمرٌ نسمّع به، غالباً، غير إنه لا يطابق أية حقيقة. فليس ذلك إلا إسقاط للذات، ولربّما قد يكون إسقاطاً لجزء حقيقيّ من الذات باعتباره إسقاطاً لذات تخيلية، لقناع. [...] إن المؤلف يكون كذلك في الحالة التي يندمج في دور، بوصفه ممثلاً، وأن يتماهي مع إسقاط الذات في الوقت الذي يباشر الكتابة» (1978:86).

مصدر التلفظ محجوب إذًا، أو بالتدقيق، داخليّ في العالم الذي يرسيه بواسطة المكتوب، مختلفٌ عن المتكلم التجريبيّ. وهو بذلك يلحق بمعيار جيرار جنيت للتخيلية في التفريق بين المؤلف والسارد، لكنّ هذا الأمر يحتاج إلى دينامية إسقاط للذات خارج ذاتها، أو لنقلُ إنها «تَعاقِبُ للإسقاطات» ذو طابع دائريّ: «كل عنصر يتمّ إسقاطه يؤثّر، بدوره، على العنصر المسقط، يُحوّله ويتحكّم فيه» (1978:87)، على الرغم من أن كل هذه الإسقاطات، في آخر المطاف، تتوحّد وتتفرّق في روح الذي يكتب». يمكن أن نقبل بوجود «طبقات

عدة للذاتية والتخييل» في صورة المؤلف، حيث نجدُ أن «مختلف»
«ض.م.م» تتكون، في المجمل، من مستويات شتّى لـ «ض.م.م»
الكاتب» (86:1978). تبدو لنا أول حلقة من حلقات السلسلة بوصفها
الذات الحقيقية للكتابة، بعيدة وغامضة جدًا؛ ولربّما يكون «ض.م.م»
خيالياً ووهمياً ومكاناً خلاءً وفراغاً» (88:1978). تعدد إحالات
«ض.م.م» بوصفه ذاتاً منتجة للكلام المكتوب مقطوع عن زخمه
لدرجة أن يتحوّل إلى إطار يجمع العمل الأدبي في كونه عالماً للذات.

خاتمة :

إن العروض السابقة التي قادتنا إلى زيارة أربعة منظرين للأدب، لاشك في أنها وضعتنا وجها لوجه مع أوجه التشابه والاختلاف بين هذه النظريات ومختلف النظريات الفلسفية للتخييل، سواء انصب اهتمامها على خصائص دلالية أو تداولية للأعمال الروائية. من بين نقط الاتفاق التي تعرض بوصفها عرفا أدبيا، وتستلزم إبطال عاداتنا، خلال الممارسات الإحالية (بافيل)، أو تعلق الأمر بتوسيع حدود المحكي إلى أبسط الإفادات التي يتضمنها (إيكو)، أو تعلق الأمر بتقاسم المسؤولية بين المؤلف والقراء (جنيت) أو ما اتصل بتفعيل مستويات الواقع ومستويات المصادقية المناسبة (كالفيو). إن هذه الصياغات المختلفة ليست، في نظرنا المتواضع، تنويعات لنفس التيمة، تيمة الشرط الضروري (حتى وإن كان غير كاف) للتظاهر بالاعتقاد.

أما الاختلاف بين هذه النظريات، فأمر متعلق بسؤال المنظور أو الدافعية أو قوة التركيز. من الجلي، أنه في إطار منظور التحليلات الأدبية، فإن مقبولية التعاقد (أو الاتفاق) شديدة الاتصال (باعتراف القارئ) بفعل الإبداع، وبأسس ابتكار الأعمال الأدبية وعوالمها و«سكانها» (السادرون والشخصيات). وهكذا، فإنه نظرا لكون الوقائع المحكية، داخل الحكاية، وقائع مبتكرة، هو ما يسوغ الحيلولة دون ريبتنا، وليس بسبب كونها معايير اجتماعية أو أوضاعا متوقعة وموحدة، مهما كانت طبيعة

محتوى العمل الأدبي أو وظيفته. إن تحليلًا دقيقًا لطرق اشتغال محكيات الخيال ومحتوياتها المختلفة، هو ما يحفزنا على اعتماد موقف التلقي المعتمد من لدن النص، مع تحرير كيفيات تحليل طرق اشتغاله وتأويلها وتفعيلها. فإذا كان هناك تمويه معين، فهو نتيجة طبيعية لفعل الإبداع؛ ذلك أن تمويه المؤلف هو حصيلة لدوره المقنع، أما التمويه بإزاء الحقيقة والحكاية، فهو أثر من آثار الابتكار المستند إلى خيال المنتج.

إن أهم انطباع ينجم عن قراءة منظري الأدب هؤلاء، هو الخلوص إلى أن قضية التخييل ستبقى، في هذا السياق، قضية معنى ومرجع، أكثر مما هي قضية استعمال أو وظيفة. وإذا ما تعمقنا في النقاش الذي دار بين سورل وكورّي، في العلاقة بين العدول الدلالي والعدول التداولي، سنلاحظ أن الكفة تميل إلى سورل؛ ذلك أن الاستغناء عن التزامات المؤلف هو نتيجة منطقية لكون المؤلف ليس طرفًا تلفظيا في الحكاية، فقد عوضناه بمحفّل آخر (تخييلي) هو السارد. وعليه، يمكن الحكم على الملفوظات التخيلية بوصفها ملفوظات غير جادة تعرض محتوى قضويا خياليا، لا محتوى وقائعيًا. بالإضافة إلى ما سلف ذكره، رفعنا، مع جنيت، من قيمة الأعمال التخيلية الإبداعية، نظرًا لأنها تُفَعِّلُ العلامات ذات الطبيعة الإحالية الذاتية أو الدالية. هذا أمر على جانب كبير من الأهمية، لأنه يدعونا إلى عدُّ جمل القصة بوصفها مكانًا لتأويل خيالي، من جهة أولى، وتأويلا متخللا؛ فالشخصية وفق هذا المعنى، هي، في الآن نفسه، كائن حيّ،

في سياق الحكاية، بالإضافة إلى كونها رمزا أو صورة أو مفهوما. ولعل فهم الأعمال التخيلية يعبر من هنا، أي من خلال هذا التوتر ما بين التزام متخيل والتزام مؤول.

وأخيرا، من الواضح أن صلات التخيل والأدب، لدى المنظرين الذين درسنا، قليلة الحسم مقارنة بالنظريات الفلسفية للتخيل.

الفصل الثالث: التخيل، الإستمولوجيا والعلوم الإنسانية

- مقدمة

1- الرهانات

2- العلوم الإنسانية وأهمية مفهوم التخيل

أ - التأكيد على الطابع البنائي للمعرفة

ب - التأكيد على كتابة الباحث

ج - البعد البنائي للنصوص

د - البعد التأويلي

هـ - البعد الخيالي

و- بعد التحيز الجزئي

3- التخيل والبعد الخيالي

4- «كل ما في الوجود تخيل» والانجراف نحو المثالية

- خاتمة

مقدمة :

يشير جان ماري شايفر (2004) إلى أن مفهوم التخيل، بالمعنى الذي نتداوله اليوم، لم يستقر، في معناه، الدال على «المحكي الأدبي المكتوب نثراً» (2004:26) إلا حديثاً (القرن 19). ولعل مرد هذا التأخر راجع إلى اقتران التخيل بالكذب.

1- الرهانات:

رهان هذا المقال مضاعف ومزدوج :

أولاً: السعي إلى إعادة صياغة أهمية مفهوم التخيل، من زاوية تاريخية، بالنسبة للنقاشات الإبيستمولوجية، في العلوم الإنسانية، مع الإشارة إلى أن هناك نوعاً من الابتذال طال المفهوم، وهو ابتذال يميل إلى جعل التخيل مرادفاً لمفهوم البناء.

ثانياً: هذه المساهمة تبحث عن إمكانية استخلاص عينة من الخصائص المترتبة عن هذا الصدام، بين ممارسة الكتابة التخيلية وممارسة الكتابة العلمية، التي سيكون من مسؤولية التفكير الإبيستمولوجي تعميق النظر فيها، من أجل تدقيق صيغ بناء المعارف في العلوم الإنسانية وأشكالها.

وبدل الدخول تَوّاً، في صلب القضايا التقليدية شأن: هل للتخيل إسهام معرفي أو إبيستمولوجي؟ وهل نصوص العلوم الإنسانية هي نصوص تخيلية؟ ألخ، نفضل معالجة مختلفة، وذلك بإثارة الانتباه

إلى دور مثل هذه الإسهامات في تجديد مفهوم المعرفة، في العلوم الإنسانية وفي الحقل الأدبي. لقد اضطلع مفهوم التخيل بوظيفة ذات شأن عظيم، باعتباره عنصراً جامعاً ومجمعاً ومركزاً لتحولات كثيرة طالت المفهوم الإستمولوجي الذي عاشته العلوم الإنسانية، خلال الأربعين سنة الماضية، وهي تنتقل من فهم للإبدال الوضعاني، إلى فهم ذي إبدال بنائي.

2- العلوم الإنسانية، وأهمية مفهوم التخيل:

يقع مفهوم التخيل في صلب اهتمام التفكير الإستمولوجي، منذ سبعينات القرن الماضي، وذلك في الوقت الذي بدأ فيه نجم الاتجاه الوضعاني في الأفول، نتيجة التشكيك فيه، بفعل القوة الضاغطة للإبدال البنائي. وقد نجمَ عن هذا التحول، تغييرات ملموسة، على صعيد اللغة، ووظيفتها؛ أي تم الانتقال من تصور يعتبر اللغة العلمية مجرد وسيلة محايدة وشفافة (لكونها قناة تنتقل من خلالها التمثيلات المطابقة للواقع)، إلى مفهوم آخر للغة، وللنص كذلك، حيث اتجهت العلوم الإنسانية إليهما معتبرة إياهما مكاناً مركباً لبناء المعارف وبنيتها.

في هذا السياق الثوري (بالمعنى الذي جاء به طوماس كون⁽¹⁾) -أضحت الحدود بين الأجناس النصية، ومختلف أشكال الكتابة، موضوع شك كبير، وذلك بغاية إرساء أشكال توازن جديدة. مثل هذا العمل،

41- طوماس كون، 2007، بنية الثورات العلمية، ترجمة حيدر حاج إسماعيل، بيروت، لبنان. تنظر على وجه الخصوص الصفحات 179-203، مثلاً.

الذي يراجع معطيات الفكر والأدب، على الدوام، تميز، حسب عبارة فانسون دابين، بإرادة قوية لعدم المكوث سجناء «القواسم المشتركة» (ما بين العلم والأدب، والأنثوغرافيا والتخيل، والواقعي والتخيل، والموضوعي والذاتي، ألخ)، مع ملاحظة وجود حماسٍ كبير لكثير من حالات «التشويش»، و «الهجانة»، و«الفجوات» بين كثير من الأشكال الخطابية (الأنثوغرافيا، محكيات الذات، التخيل، العلم، الأدب، أو أي شكل يبهرننا ويجعل الحدود تختفي لصالح نوع من التواصل الجديد)⁽²⁾. ولهذا، نرى أنه، في هذا الإطار التاريخي، حيث يجب أن يبدأ النقاش، وهو نقاش بدأ منذ السبعينات، من القرن الفائت، وقاد مجموعة من المؤرخين والأنثروبولوجيين، إلى التذكير بأهمية البعد التخيليّ أو الأدبي⁽³⁾. وهكذا، نجد أن معظم البحوث الإبستمولوجية، سواء في النص التاريخي أو النص الأنثروبولوجي، قد أمدت النقد الأدبي، بما مكنه من الحديث عن حقائق التخيل وأدواره المعرفية-الإبستمولوجية. في هذا السياق النظري، نلاحظ أن الاستعانة بمفهوم التخيل أو الأدب، قد سمحت للتفكير الإبستمولوجي، بالتنصيص صراحة على أمرين:

أ- التأكيد على الطابع البنائي للمعرفة، في العلوم الإنسانية، مقارنة بالمفهوم التمثيلي أو الإعادي (إعادة الإنتاج) للمعرفة الناجمة عن المواقف الوضعية؛

2- Vincent Dabaene, 2005, *Ethnographie/ Fiction*, N°175-176, p.224.

3- نجد، في معظم المولفات الإبستمولوجية، اتفاقاً، بخصوص هذا النقاش، حيث يؤدي التخيل والأدب وظيفة متشابهة، إن لم تكن متطابقة. فالمفهومان معاً، يحيلان إلى فكرة النص باعتباره ثمرة بحث علمي، لا يعكس، بشكل مباشر، الواقع؛ غير أن طبيعته المادية والأسلوبية والرمزية تلعب دوراً أساسياً في بناء المعارف.

ب- التأكيد على كتابة الباحث (باعتبارها صوغا شكليا، أو تكويننا-متعاليا للمعارف). ووفق هذا المنظور نجد مجموعة من المؤرخين على شاكلة هايدن وايت، يصرحون أن النص التاريخي هو «أثر فني»⁽⁴⁾، أو أنثربولوجيين، شأن كليفورد غيرتز، الذي صرح أن النصوص الإثنوغرافية، هي نصوص «مفبركة» أو «معدلة»⁽⁵⁾.. ومع ذلك، يجب التنبيه إلى أن الاستعانة بمفهوم التخيل، أو الحيلة الأدبية، بعامه، ليس معناه تقزيم المعرفة، في هذه التخصصات، مع وجوب الانتباه إلى المواقف المختلفة بإزاء هذا الموضوع؛ فالملاحظ أن مفهوم التخيل (في هذين التخصصين، والمتعلق

4- هايدن وايت، 1999، «ميتافيزيقا السرية»، الزمان والرمز وفلسفة التاريخ عند بول ريكور، نقلا عن الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، ص. 196.

- Hayden White, 1978, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore-London: The John Hopkins Press, Baltimore, and London.
- Hayden Wh, 1973, *Metahistory, Historical Imagination in Ninetheeth-century Europe*, The John Hopkins Press, Baltimore, and London.

يرى هايدن وايت، أن المستوى الذي نرى من خلاله الموقف العملي للمؤرخ، هو الموقف التفسيري، من خلال ما سماه بالاستنزام الإيديولوجي، (والإيديولوجيا هي مجموعة توجيهات وإرشادات تدفع إلى اتخاذ مواقف معين، في الحاضر، مع الحث على التأثير. وهنا تبرز معالم التخيل؛ باعتباره أمرا فوجبا أن يفعل المرء مثله، والأمر ليس كما يخبر به، بل كما يتخيله. وهنا، وعلى صعيد التفسير، يتحول النص التاريخي إلى نص تخيلي. لننظر الصفحات الآتين من الكتاب السابق نكره: 13، 22، 31.

- 5- Clifford Geertz, 1988, «La description dense : vers une théorie interpretative de La culture et la littérature et de l'anthropologie », *Enquetes*, N°6 (1973), pp.87-88.

أما بخصوص الطابع التخيلي للأنثروبولوجيا، فنحيل على عددين من مجلة «الأنثروبولوجيا والمجتمع» و «الإنسان»:
 - La revue anthropologie et Société, N°24, 2004
 أما بخصوص الطابع التخيلي للأنثروبولوجيا، فنحيل على عددين من مجلة «الأنثروبولوجيا والمجتمع» و «الإنسان»:
 - La revue anthropologie et Société, N°24, 2004
 - L'Homme, N°175+176, 2005.

وبخصوص الطابع الأدبي أو التخيلي للتاريخ نحيل على كتب الفيلسوف الفرنسي بول ريكور الآتية:
 - Paul, Ricoeur, *Temps et Récit I/II/III*, Paris : Seuil, 1983/1984/1985.

- ونحيل كذلك على مؤلفي:

- بول فايين :
 - Paul, Vayne, *Comment on écrit l'histoire : essai d'epistémologie*, Paris, Seuil, 1971
 - ميشيل دو سيرتو:
 - Michel, De Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975

بالتمويه والكذب، من جهة أولى، أو المرتبط بأمر البناء أو التعديل، من جهة ثانية) قد استُخدِمَ بغرض هدفين إثنين:

- إن القبول بمفهوم التمويه، قد استغل، لغاية سجالية، لأخذ مسافة موضوعية من المفهوم الاستمولوجي السابق؛
- وأن القبول بمفهوم البناء، قد أسعَفَ على وصف مرتكزات المفهوم الجديد.

ومن خلال هذا المنظور، نجد أن الاقتراب من التخيل قد ساعد، بكيفية ملحوظة وجلية، على إبراز أربعة أبعاد، كلها تميز طريقة اشتغال النصوص العلمية، في إطار إبستمولوجية بنائية:

ج- البعد البنائي للنصوص العلمية:

إن كتابة نص ما، ليست نشاطاً سكونياً يقوم على جمع معطيات خفية، ولكنه عمل بنائي، يعدل المعطيات المتوفرة، على الدوام، تماشياً مع عنصر التجربة.

د- البعد التأويلي:

يطابق هذا الفعل البنائي نشاطاً تأويلياً، بشكل جلي. فهو حصيلة تنافٍ ما بين ما يوفره الواقع، وما يمتلكه الباحث من معارف أو أحكام قبلية.

هـ- البعد الخيالي:

إن فعل بناء المعارف، وهو يواجه معطيات متفرقة ومشتتة، مطالب ببذل مجهود خيالي، كي يضفي على هذه المعطيات شكلاً قابلاً للفهم.

و- بعد التحيز الجزئي:

مثل هذا البناء لا يوفر تمثيلاً مباشراً وملائماً ووحيداً للهدف المقصود، لكنه لا يعدو أن يقدم صورة ممكنة وقابلة للفهم، والحقيقة المتضمنة، في مثل هذه الممارسة، هي حقيقةً جزئية، مفتوحة ومشرعة على التصحيح والتعديل وإعادة الكتابة.

اعتماداً على الاعتبارات السالفة الذكر، صارَ بإمكاننا قياس مدى أهمية وفائدة الاستعانة بمفهومي «الحيل الأدبية»، أو «التخييل» قصد التمييز عن الفهم الوضعاني للمعرفة، ومن ثمة إعادة التفكير في طريقة اشتغال النص العلمي، في ضوء الإبدال الإستمولوجي البنائي. ومن هنا، يبدو مجدياً، الإشارة إلى تحول طالَ وضعية مفهوم التخييل، الذي أصبح، بكيفية من الكيفيات، مفهوماً يشمل الممارسات البنائية، في مجال التمثيل، ليس التمثيل التخيلي فقط؛ ولكن التمثيل العلمي كذلك، كما يؤكدُ ذلك موبان:

«إن التخييل منظوراً إليه باعتباره بناء، هو مقولة تشمل كل إنتاجٍ خطابيٍّ متماسك، لا يقعُ، موقع النقيض مع أي شيء، سوى مع الافتراض الساذج، للمنظور التقليدي، الذي كان من سلبياته أنه يجهل ما يعنيه بوجود لغة شفافة»⁽⁶⁾.

ونظراً لتبني مفهوم التخييل، بشكل عام، على يد إستمولوجيا ذات توجه بنائي، نشهد، اليوم، أن هذا المفهوم بدأت تضعف أهميته

6- مرجع منكر: «Ethnographies/Fictions» من 23.

ضعفا ملموساً ؛ ذلك أن القوة المراسية لمعنى التمثويه لم تعد أمراً مسوغاً، ان مفهوم التخيل نفسه، تحول إلى مجرد مرادف لمفهوم البناء. مثل هذا التبسيط، انتبه إليه الأنثروبولوجي جايمس كليفورد منذ أكثر من ثلاثين سنة مضت (1986) حين قال :

«إن تسمية النصوص الإثنوغرافية «تخيلات» أمرٌ يستفزُّ حميةً التجريبيين. غير أن الكلمة، كما تستخدمها، عادةً، نظرية النص قد فقدت كثيراً من إحياءاتها الدالة على الخطأ، شيء ما يقع على النقيض من الحقيقة [...] يمكن الحديث عن الكتابات الإثنوغرافية، باعتبارها تخيلات بمعنى «أمر يبني، أو يعدل» [...] والباحثون، في العلوم الاجتماعية، قد انتهوا، حديثاً إلى اعتبار النصوص الإثنوغرافية الجيدة السبك «تخيلات» حقيقية»، ولكن مقابل إضعاف استخدام الطباق»⁽⁷⁾.

أمام هذه الاعتبارات القوية والمفحمة، سيكون من الحكمة، حالياً، العودة إلى فهم محدّد لمفهوم التخيل، أو إذا رغبتنا فلنسلم بوجود جسر (تشارك) ما بين التخيل والعلم يستند إلى الأسس الإستمولوجية الجديدة. أمرٌ سيجنبنا الحديث عن «التخيل» لوصف الإنتاجات الصادرة عن العلوم الإنسانية، مفضلين استخدام كلمة

7- الطباق أو الإرداف الخلفي (Oxymore) هو طريقة بلاغية يتم فيها جمع اللفظ وعضده (نكي / بليد، شجاع / جبان، حكيم / متهور).

وضوح فادح ومظلم

لمزيد من توضيح جوانب من هذا الإشكال نحيل إلى مقال شايفر :

Jean Marie, Schaeffer, «Quelles vérités pour quelles fictions », in L'Homme, N° 175-176, 2005, pp.19-36.

أو انظر الرابط الآتي :

<http://lhomme.revues.org/29493>

«بناء». ونكتفي باستخدام مفهوم «التخييل» للدلالة فقط، كما يقترح ذلك جان بول كولين، على ما يحيل إليه من معان مألوفة ومحددة، حيث يقول:

«إنه محكي حدث أو سلسلة أحداث متخيلة، لم يسبق أن كان لها وجود في الواقع»⁽⁸⁾، وذلك دون أن تتضمن زعما بالعلمية. كما نتبنى ما قاله جان ماري شايفر من ضرورة الحد من استخدامات التخييل إلا ما كان «فنيا»، محددا اعتماداً على إطاره التداولي⁽⁹⁾ الدال على «المموه اللعبي المشترك»⁽¹⁰⁾.

3- التخييل والبعد الخيالي؛

سيكون من شأن هذا التحديد، العمل على جعل الأمور واضحة، وتجنب سوء الفهم؛ غير أن هذا لن يمنع أحداً، من مواصلة التفكير، في معرفة أوجه التشابه والاختلاف، بين مختلف الكتابات التخيلية والعلمية. هو أمرٌ يُحَرِّضنا على إجراء مواجهة بسيطة، بين ممارسات مختلفة، بغاية اكتشاف خصائصها، بكيفية تقابلية، دون أن تكون نيتنا إعادة تصنيف مقولي لهذه الممارسة تحت يافطة أخرى.

8- Jean-Paule Colleyne, 2005, « fiction et fictions en anthropologie », in L'Homme, N° 175-176, p.155 .

9- نجد لدى شارل ديلاور تعريفاً لتداوليا جيداً، في ثانياً مقاله / المدخل ضمن عدد خصص بالكامل لهذا الغرض: <http://books.openedition.org/pupo/1801>

10- جان ماري شايفر، ضمن مقال سبق ذكره (Pourquoi la fiction). ويعتبر جان ماري شايفر من أكثر الباحثين تضامياً من مفهوم التخييل. وقد جاء تضاميه موازياً لتضاميل غيره من المنظرين (ج. سول، ك. هامبورغر، ط. بافيل، ج. جنيت) حيث دعا إلى ضرورة الحديث عن تخيلات وليس تخيلاً. وانتهى إلى أن الاستخدامات المتعددة لمفهوم التخييل، يمكن جمعها حول أربع جاذبات دلالية: التوهيم، التمثيل، اللعب (النظر الصفحات: 145-164).

من خلال هذا المنظور، يبدو مفيداً لنا، الاستمرار في مواجهة هاتين الممارستين، قصد تعميق النقاش في مظهر أهمل إهمالاً ملفتاً، وترك جانباً، بالمقارنة مع تيمة البناء. هذا المظهر يحيلنا على النشاط الخيالي، الذي يميز الكتابة التخيلية عن الكتابة العلمية سواء بسواء؛ مظهر يحتاج إلى التعميق، كي يحدث تحولا في الإبدال المذكور، وذلك باتجاه إبستمولوجيا بنائية كاملة.

ويعود الفضل إلى جيمس كليفورد، في دعوته إلى صيانة دلالة المفهوم، وذلك «بالحفاظ على الدلالة، غير المرتبطة، فقط، بفعل البناء، لكن المرتبطة أيضا، بإبداع الأشياء غير الواقعية تماماً»⁽¹¹⁾. كل ذلك، من أجل تثمين المجهود الخيالي البنائي للكتابة الإثنوغرافية المدعوة إلى تعبئة الكلمات والمفاهيم المألوفة بخصائص ثقافات غريبة. إننا مطالبون، كما يقول كليورد غيرتز، بالوعي بأهمية وقيمة «الفعل الخيالي»، و«قوة الخيال العلمي الذي يجعلنا، في تماسٍ مع حياة أشخاص غرباء»⁽¹²⁾. يتعلق الأمر، بضرورة الإلحاح على مؤهلات المؤلف، الذي سيكون من واجبه «أن يضيء لنا، ماذا يحدث في تلك البقاع، وأن يفك اللغز—أي نوع الرجال هم؟ — لغزٌ يولد، دون شك، أفعالا وحركات غير معتادة، تأخذ صوراً عدة، في سياق مجهول...»⁽¹³⁾. وحديثنا، هنا عن الفعل الخيالي، لاصلة له، بالبعد الإحالي للنص، أو طريقة كتابته، أو نماذج إنتاج تمثيلاته. فالنصُ الإثنوغرافي، يبدو، كما لو كان ثمرة مجهود خيالي، يشيدُ شكلاً وسيطاً، عبر لغتنا،

11- James, Clifford, «Parial Truth...», p.06

12- Clifford, Geertz, «La description...», pp.87-88

13- كليفورد، غيرتز، المرجع السابق، ص. 88

التي تتيح لنا إمكانية، مشاهدة الآخر، كما تم تمثيله في النص. هذا التأمل العميق والدقيق، له نظير لدى هايدن وايت، بخصوص الخطاب التاريخي. يؤكد وايت، على حاجة المؤرخ إلى الاستعانة بلغة تصويرية (تقرب الشقة بين الكتابة التاريخية والكتابة الأدبية)، الهدف منها إعداد تمثيلات عن ماضٍ أضحى، ابتداءً وانتهاءً، غير مألوف:

«إنَّ الأدوات المتاحة لدى المؤرخ، كي يمنح هذه المعطيات معنى، وكى يجعل الغريب مألوفاً، والماضي الغامض قابلاً للفهم، هي التقنيات التي توفرها اللغة التصويرية.»⁽¹⁴⁾. وفي مثل هذا المستوى، فإن تقريب النص التخيلي من النص العلمي، سيمدنا، دون ريب، بأمر مهم، وهو ما دفع وايت إلى الإلحاح على هذا الرهان المشترك بين النصين؛ رهان إحداث الصور، وخلق صيغ مفهومة، تتحدث عن شيء بعينه، شيء من هذا العالم الواقعي، أو شيء هو محض خيال، لم يكن، لحد ذلك الوقت، موجوداً. ونتيجة لذلك، فإن ما يقربُ، بشكل ذي دلالة، الصنعة التخيلية من الصنعة العلمية، هو سعيهما المشترك، إلى أن يمدّا اللغة بأمر مهمّة، لم تدّرُ بخلد الناس، من قبل، أو عجزتُ عنها البشرية، سابقاً. هذا التمرين القائم على ضخّ الابتكار، في وصف سابق، هو ما يميز، حسب بول ريكور، حرية التخيل، وسلطته في أن يضيفي، على الواقع، أبعاداً جديدة⁽¹⁵⁾.

14- Hayden Wh, « tropics of... », p.91

15- بول ريكور، 2001، من النص إلى الفعل، ترجمة محمد براءة وحسان بوقرية، ط1، حين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ج م ع.

- صص 170-171: « لقد تم التشديد بقوة على هذه الصلة بين التخيل وإعادة الوصف، من لدن بعض المنظرين لنظرية النماذج، في حقل آخر غير حقل اللغة الشعرية. وقوي هو اقتراح قول إن النماذج تتمثل في أشكال معينة للخطاب العلمي [...] والقاسم المشترك بين النموذج والتخيل هو قوتها الكشفية، أي قدرتهما على بسط أبعاد جديدة لواقع بواسطة تلكا في وصف سابق».

- لتتظر الصفحتان 173 و 174 لتعميق النقاش.

إن عمل المؤرخ والإثنوغرافي، يقدم أمثلة مثيرة بهذا الصدد؛ فالأول مرتبط، دوماً، بماضٍ ضاعت حكايته، فيأتي المؤرخ كي يسردها، أي يحييها، فيلبسها معنى. يواجه المؤرخ بقايا، من الماضي، أو آثاراً منه، فيكون، من واجبه، أن يجدد توليفها، في قصة جديدة، يفترض أنها، تُعيد، من خلال الحاضر، إنتاج ما حدث، في الماضي. ومن جهة الإثنوغرافي، فإنه يجابه، في الحاضر، من خلال بحثه الميداني، بغيرية ثقافية، لم يفصح عنها من قبل، ويمكن نقلها، من خلال نص يستلهما ويصفها، في لسانه، ولصالح ثقافته، بفضل عمل مركب ومعقد، يقوم على الترجمة والتأويل⁽¹⁶⁾. وإذا كانت الأهداف والطموحات الإبستمولوجية تتفاوت، بين الأنثروبولوجي وكتاب قصص الخيال العلمي، مثلاً، فإنها، من وجهة نظر لسانية، تتشابه من حيث المجهود الذي يبذله كلاهما. فالمشكلة واحدة، تتمثل في أن يبني الطرفان صورة للغيرية، من خلال ما توفره اللغة من موارد مألوفة. هذا التمرين، نجد له نظائر، لدى كتاب التخيل الروائي (أمثال نجيب محفوظ، عبد الرحمن منيف، يوسف زيدان، إبراهيم الكوني، أحلام مستغانمي، واسيني لعرج، محمد برادة،

16- يشير نيفيد أولدمان، إلى مشكلة شبيهة بما ورد في مقالنا، حيث ينه أن مؤلفي قصص الخيال العلمي، يشتركون مع الأنثروبولوجيين والمترجمين، في مشكلة، يصفها بأنها نتيجة تركز إثني، والمتمثلة في مشكلة نقل ثقافة أخرى، على ثقافته الأصل، وهو ليس طرفاً فيها. فيستحيل نقل هذه الثقافة، في غياب، ما يسميه أولدمان، بطريقة تخاطب المجموعة المراد وصفها أو الإخبار عنها، مادام هذه الطريقة هي في طي القدرة اللغوية لهذه المجموعة.

- David, Oldman, «Making Aliens: Problems of description in Science Fiction and Social Science », Theory, Culture and Society, Vol. 2, N°1, 1983, pp.49-65

http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0263276483002001006

- أو الرابط : 2021، 03 فبراير، 2021، تبتّ نصف النهار وخمس عشرة دقيقة)

- كما نحيل على كتاب مهم في باب إبستمولوجيا التأويل :

- محمد علي حسين الحسيني، إبستمولوجيا التأويل، دار الراغبين، وأيوبس بابلشر (كندا)، ط1، 2016، (340 صفحة).
لتنظر الصفحات الآتية : 31-15، 307-251.

بنسالم حميش، حسن أوريد، البشير الدامون، أحمد التوفيق، عبد الكريم الجويطي، وشعيب حليفي ألخ)، فهم جميعاً يتوجهون إلى بناء صورة الآخر (القبطي، البريطاني، الإيطالي، الفرنسي، التتاري، المسيحي، اليهودي، العربي، الأمازيغي...)، وهو أمر استدعى منهم، بذل مجهود جبار، من أجل إنجاز بحث في المعطيات والمعلومات (الدين المسيحي)، التفكير الإنجلوساكسوني، العقلية الإيطالية، الذهنية الاستعمارية الفرنسية، ثقافة التتار، عنف المسيحيين إبان الحروب الصليبية والمأساة الموريسكية، مركزية العربي، تهميش الأمازيغي)، وإعادة ترتيب هذه المعطيات، من زاوية تخيلية، بواسطة وداخل النظام اللساني الخاص (اللغة العربية، العاميات الأخرى...). يقول أولدمان، في هذا المعنى، ولكن بخصوص الخيال العلمي:

«حين نتفحص جودة الغرابة (لدى الوافدين من خارج الأرض)، في عينة من نصوص الخيال العلمي، يبدو أن هذه الجودة لا يتم بلوغها إلا إذا كان الكاتب شاعراً، بمستطاعه أن يجدد رداء اللغة، وهو في طور استعمالها. بهذا الطريقة، فإن الجواب التقليدي لقارئ الكلمات والجمل، يتم هدمه وإعادة تشييده. لنأخذ مثالا؛ الجملة الأولى من كتاب صامويل ديلاني (1978):

« Lay ordinate and obscissa on the others »

يؤلف صامويل هنا، بطريقة مثيرة للإعجاب، بين لغة الزمن والإحداثيات الهندسية تأليفاً جديداً. وهو ما يجعل هذا الوصف

(لغير الأرضي)، يسمو إلى مستوى الخلق الشعري⁽¹⁷⁾. ما يستفاد من كلام أولدمان، وجود إمكانية إضافة صيغة غيرية للغة، تمرُّ عبرَ ابتكارٍ لغوي؛ وهو عمل يقوم، على ما سمَّاه أولدمان نفسه بـ «إلتواءات تخيلية» وإبداعية، في استخدام اللغة. هذه الالتواءات ضرورية، بالنسبة للكتابات العلمية، لأنها تأتي بإضافات مهمة، من حيث أنها تمكن الباحث من إبراز صور الغيرية (الثقافية أو التاريخية)، اعتماداً على الكلام المعتاد والمألوف. وهذا ما يسمح بفهم سر التوكيد الوارد في سياق كلام بول ريكور:

«أولى الخطوات، لدى الإنسان، أن يتحكم في «المتنوع»، في المجال التطبيقي، وأن يعطيه تمثلاً تخيلياً»⁽¹⁸⁾. من المفيد أن يتأمل الواحد، كلام ريكور؛ ذلك أن هذا الفيلسوف الفرنسي لا يكتفي بتلخيص الطبيعة البنائية والخيالية، لكل معرفة، وهي في مواجهة صريحة ومباشرة مع مختلف المجالات التطبيقية. كما يسعى ريكور، إلى إضاءة الوضعية الإستمولوجية الغامضة للتمثيلات التي، من وظائفها، إضافة أشياء ذات قيمة على العمل الخيالي، الأمر الذي يُخوِّل لكل نشاط يقترب من التخيل، أن يعمر «أراض جديدة»؛ فمن جهة، يتم تشييد عوالم تخيلية، ومن جهة ثانية، يتم تأثيث عوالم واقعية، وجعلها مفهومة.

17- David, Olman, «Making Aliens...», p.63, ibid

18- بول ريكور، من النص إلى الفعل، مرجع منكور، ص. 247.

4- «كل ما في الوجود تخييل»، والانجراف نحو المثالية :

ندركُ، ونحن نواصلُ إجراءات المقارنة، والكشف عن التشابهات، بين ممارسة الكتابة التخيلية والعلمية، أننا قد نقع في خطأ، لأننا نتجاهل خصائص ومميزات هذين النوعين من الأنشطة، والوقوع في التشويش، على الحدود سواء من خلال قولنا أن كل شيء تخييل أو معرفة؛ فقد نقوّد أنفسنا، إلى اتخاذ موقف مثاليّ، مفاده أن الباحث (الأنثروبولوجي، المؤرخ، السوسيولوجي، السياسي، أو غيرهم) يخلق الواقع الذي صفّه، في نصّه، بالكيفية نفسها التي يحدثُ بها كاتب الرواية عالماً تخيلياً. وغيابُ مثل هذا التمييز، ليس أمراً مستحبا؛ ليس لأنه قليل الأهمية، من وجهة نظرية، ولكن لأنه يعكسُ، بكيفية ضعيفة، إدراكنا، والاستخدامات التي نُقبلُ عليها في أشكال أفعالنا اليومية. لهذا السبب، نجد جان ماري شايفر يحذرنا، وهو يصوغ نقداً لمفهوم التخيل، كما اقترحته الإبستمولوجية الإيطالية سيلفانا بوروتي⁽¹⁹⁾.

ترى سيلفانا، أن مفهوم التخيل، هو بمثابة «مقولة-مفتاح لإنتاج المعرفة، في العلوم الإنسانية»⁽²⁰⁾. ولهذا نجدها تميز بين حقلين دلاليين:

19- Jean-Marie Schaeffer, « Quelles vérités... » idem

20- Silvana Borutti, 2003, « Fictions et Construction de l'objet en anthropologie », in Francis Affergar, Borutti et al. (dir), Figures de l'humanité. Les représentations de l'anthropologie, Paris : eds de L'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociale, pp.75-99.

- الحقل الدلالي الأول: مَوْء، حاكبي ؛
- الحقل الدلالي الثاني: شَكَّلَ، عَدَّلَ، بنى.

لكنها تتبنى الحقل الدلالي الثاني، رابطة إياه بفعل الإسقاط الرمزي والشكلاني (البويطقي) للواقع⁽²¹⁾ وهو ما سيمكن بوروتي، لاحقاً، من تدقيق مفهومها البنائي، مشددة على ما يلي:

«إن المقاربة الإستمولوجية التي نتبنى، ترفض مفهوما للمعرفة يعتبرها تمثيلاً للأشياء الموجودة؛ غير أنها ترى، أن المعرفة هي بناءٌ تخيُّليٌّ وشكلاني للمحتوى؛ أي صوغ شكلي (تصوير)، يسعى إلى تحويل الظاهر إلى موضوعاتٍ للمعرفة»⁽²²⁾.

إن المعنى المستفاد، من كلام بوروتي، أن التخيل هو «الصيغة الجوهرية للمعرفة»؛ إذ ليست موضوعاً لاستنساخ واقع مفروض، ولكنها موضوع «لفاعلية دلالة المعرفة»⁽²³⁾، التي هي جزء لا يتجزأ من «القدرة الإنسانية على بناء العالم المدرك وتعديله، ومنحه شكلاً مقبولاً»⁽²⁴⁾. كل ذلك، من خلال عمل يقوم على «التحويل والإزاحة، والمثابة والانتقاء والنسيان»، مما يدل على أن التمثيلات التي نبُغها، من خلال أنشطتنا العلمية، هي أكبر من أن تكون مجرد أشكال.

ونظراً للطابع الراديكالي، لهذا النوع من الموقف البنائي، الذي يجعل من كل شيء تخيلاً، تعرّضت صاحبه (بوروتي)، لانتقاد

21- نفسه، ص. 76.

22- نفسه، ص. 87.

23- نفسه، ص. 76.

24- نفسه، ص. 88-89.

شديد، خاصة، أن موقفها، يجعل من أمر تمييز الممارسات العلمية من الممارسات التخيلية، أمراً شبه مستحيل. ولعله في هذا الاتجاه، حيث صاغ شايفر مبادئه. وإذا تمعنا جيداً، في حجه، نجد أن مفهوم سيلفانا يشدد، كثيراً، على البعد البنائي والإبداعي لإنتاج المعرفة، مع خلط صريح، بين شروط نجاح الممارسات التخيلية والممارسات العلمية.

يعبر شايفر صراحة، قائلاً:

«يبدو أنها [سيلفانا] تُسقط (وهي مخطئة) شروط نجاح التخيل الفني على الخطاب الأنثربولوجي»⁽²⁵⁾. وبموازاة ذلك، يبدو أنها تُفصل الخطاب الأنثربولوجي على مقاس الخطاب الوقائي، وتسيطر عليها، بشكل أصولي، نزعة هاجس الحقيقة الإحالية (نفسه، ص. 28).

ومما يترتب على هذا الصنف من الأطروحات، أنها لا تسمح بـ «فهم الدينامية الخطابية للتخصص العلمي في الأنثربولوجيا»⁽²⁶⁾ وخير مثال مضاد، على أطروحة سيلفانا، المثال العجيب والمشهور لما عرف بـ «الأرنب غافاكي» الذي جاء به ويلار فان أورمان كوين. تخيل كوين أن إثنو-لسانيا، في احتكاكه بلغة الأهالي، التي لم يكن يعرفها، سمع، في يوم من الأيام، واحداً من الأهالي يصيح: «غافاكي»، فدهش وهو يسمع لفظاً جديداً عليه، فنظر حوالياً، ليبصر أرنباً يعدو.

25- Jean-Marie Schaeffer, « Quelles vérités... », p.29

26- نفسه.

وبعد تأمل طويل، سجل، في مذكرته، الترجمة المؤقتة: «الأرنب». وعليه، كما حلل كوين ذلك؛ ليس لدينا، أي وسيلة، لنتيقن من صدقية دلالة الكلمة «غافاكي». فالكلمة، يمكن أن تعني أموراً أخرى؛ أجزاء من الأرنب، أو عمر الأرنب، أو أرنب في حالة توتر، أو الذبابة التي تلاحق الأرنب. كل ذلك، دون أن نتوفر على وسيلة، تعيننا على التيقن من صحة هذا الأمر أو ذاك. والراجع، أن هذا الإثنو- لساني شيد معارفه، بخصوص لغة أخرى، انطلاقاً من الإدراك الشخصي للواقع، وداخل نظامه الرمزي الخاص. بمعنى آخر، سيكون من باب الخطأ توسيع سؤال المرجع وقيمه العلمية، ما بين العلم والتخييل. ونحن مطالبون بالاحتراس من عودة المفاهيم الوضعانية، وتجدها في الإبستمولوجية الجديدة. فإذا كانت المفاهيم الوضعانية، عن اللغة والمعرفة، قد عودتنا على التفكير في معنى واحد (المرجع والمعرفة)، راسمة بذلك، علاقة مباشرة ووصفية، بين لغة العلم والواقع، فإن البنائية تدعونا، على النقيض من ذلك، إلى الفصل بينهما. تميز البنائية بين عمل بناء التمثيلات واستقرارها، وبين عملية تقويم مدى صلاحيتها الإبستمولوجية.

خاتمة :

لقد سعينا، من خلال كل ما سبق، إلى إضاءة شكل من الأشكال المؤسسة، على صعيد فلسفة التخيل والفن، ساعين إلى مناقشة فئات مختلفة من الباحثين، في قطاعات، حبستها النظرة الوضعانية، قبل أربعين سنة مضت، في قوالب قارة ومقررة، غير أن بروز اتجاه بنائي قد أفقد هذا المنظور الوضعاني هيئته، وأزال عنه غشاوته. لكن هذا الاتجاه البنائي، لم يخل من حالات انزلاق وتشويش إبستمولوجي، فتقدمت المساهمة التداولية كنوع من الإضافة الضرورية والإجبارية.

تكمُن أهمية الإضافة التداولية، في كونها ضرورية لأن من شأن إدماجها، في صلب الإبدال البنائي، تجنب أفخاخ المثالية، في هذا الاتجاه، حيث يمكنُ لمفهوم التخيل، أن يقود خطواتنا، ويجعلنا نأخذ بعين الاعتبار، طريقة الاستعمال التي نوظف بحسبها تمثيلات عملنا التَّخيلي. كما سنكون، في وضعية مريحة، بإزاء جنس الأنشطة التي ننجز، على أساس من هذا التمثل أو ذاك. إن مقارنة من هذا النوع، تسمح لنا، بإمكانية تقييم مدى الصدقية الإبستمولوجية لهذه التمثيلات، التي تقدم لنا إطارا منهجيا لتمييز تمثيل ذي حمولة علمية، من تمثيل تخيلي.

إن هذه الاعتبارات مجتمعة تقود إلى خلاصة مفادها أن خصوصية التخيل (الفني) تكمنُ، دون ريب، في البعد التداولي، وليس، في البعد الدلالي، كما تفترض ذلك المقاربات التي تعالج

التخيل في صلته بالحقيقة. إن ما يميز المجال الماصدقي عن المجال التخيلي، هو اختلاف طريقة توظيف التمثيلات. فهذا التوجه يفتح الأبواب على مصراعيها، أمام مجال للبحث جديد، يمكن أن يثير اهتمام العلوم الإنسانية والتفكير في التخيل. مجال البحث، سيقودنا إلى التساؤل عن أجناس العمل التي تجعل منها، هذه التمثيلات أو تلك، أمراً ممكناً. فالنص الإثنوغرافي، أو كتاب تاريخ، أو دليل أسفار، أو وصفة مطبخ، هي إمكانات للعمل في العالم، شأنها شأن الحكايات العجيبة والروايات وقصص الخيال العلمي.

ومن الخلاصات الأساسية، التي نرى أن هذا التخصص سيقودنا إليها، نذكر:

- توسيع التفكير في مختلف نماذج تلقي النصوص التخيلية والنصوص العلمية، بغاية إرساء أنطولوجيا لأنواع القراءات؛
- السماح بتبين الفروق المهمة، بين قراءة النصوص العلمية والنصوص التخيلية بهدف استخلاص ما يمكن أن نسميه، على غرار جيرار جنيت، بـ «المتعالي النصي»، الذي يفترض أنه العنصر المحرك للنص وأداة تحقيقه وتقييمه.

الفصل الرابع: التخيل، مقاربات فلسفية وأنثروبولوجية وأدبية

- مقدمة

- 1- ميلاد التخيل
 - 2- التخيل باعتباره كفاية ذهنية
 - 3- مفهوم التخيل وغياب الاجماع العلمي
 - 4- التخيل والتمثيل
 - 5- إمبريالية التخيل
 - 6- التخيل، الهوية والمعرفة والتجارب
 - 7- التخيل والمواقف المتذبذبة
 - 8- أهمية البحث المتعدد الاختصاصات ورهاناته
 - 9- الرهان الأساس: تجنب الخلط بين المنهج والعقيدة
- الشكلانيين

- خاتمة

مقدمة :

لا يعدم الباحث، اليوم، في كثير من المجالات والحقول البحثية، ما يدعم به توجهه أو يسوغ به أهدافه، ونحن أيضاً، لانعدم وجود الأسباب والدواعي التي نسوغ بها الشرعية العلمية لمثل هذا المشروع :

1- ميلاد التخيل :

منذ عصر النهضة، شهد العالم تطوراً وتنامياً ملحوظاً للتخيلات الفنية بشتى أنواعها⁽¹⁾. فمنذ ميلاد الرواية الحديثة إلى عصر ألعاب الفيديو، إلى أجهزة الواقع الافتراضية⁽²⁾، مروراً بابتكار التخيل السينمائي وتناميه، نلاحظ أن الأجهزة التخيلية لم تتوقف، لحظة، عن احتلال مكانة مميزة وكبيرة، في مجال التطبيقات الفنية، وإحداث المتعة الجماعية والفردية، زد على ذلك أنه، في إطار عولمة التبادلات التجارية والثقافية، فإن هذه الموارد

1- ينظر ما قاله جان ماري شافير في كتابه المميز :

Schaeffer, Jean-Marie, Pourquoi la fiction ? Paris, Seuil, 1999, 350 p.

ومقاربة الوكا موكان (من خلال الرابط الآتي) :

https://www.academia.edu/30036467/Exp%C3%A9rience_perceptive_et_monde_de_la_fiction_artistique_Notes_sur_la_gen%C3%A8se_du_concept_husserlien_d_exp%C3%A9rience_et_sur_ses_modifications

2- الواقع الافتراضي : منذ ظهور مؤلفي فوك وفروجيس (1996)، شهد تعريف الواقع الافتراضي تطورات متتالية، وتعريفه قد ينصب على غايته أو تطبيقاته أو وظائفه أو التقنيات التي يستند إليها. وعموماً، ومن أجل تعريف لائلي رغبة المختصين فقط، نقول إن الواقع الافتراضي تعني الاستخدام العام للخوذة المرئية (visiocasque) وتنتهي عندما تدخل الأمور طور المحاكاة :

P. FUCHS. Les interfaces de la réalité virtuelle . Edition Interfaces, les journées de Montpellier, 1996, p.13

M. FREJUS. Réalité virtuelle et processus cognitifs : Etat de l'art et perspectives en formation. Rapport EDF-GDF HI-52/96/020, 1996.

بصمت، في كل مكان، كل ثقافة، لدرجة، صار معها يمكن القول، أنها أخضعتها لأسلوبها. إن هذا الصعود القوي لهذه الممارسات التخيلية، ابتداء من عصر النهضة، ثم حصول كل أشكال الثقافت السريعة، مع ثقافات أخرى، أضحت وقائع تاريخية وثقافية ذات أهمية بالغة؛ غير أنه، لحد الآن، لم يحصل أن تساءل أحد، فعليا، عن مسبباتها، وما الذي يمكن أن يستفاد من وظائف التخيل النفسية والاجتماعية.

2- التخيل باعتباره كفاية ذهنية:

يبدو التخيل اليوم، كما لو كان كفاية ذهنية⁽³⁾، أي جزءاً من السجل الأساس للسلوكات الإنسانية القصدية. وكلما سعينا إلى طرح السؤال بخصوص درجة حضوره في المجتمعات الإنسانية، كان الجواب يأتينا على شكل إشارة إلى التطبيقات الفنية ذات البعد المؤسساتاتي، أو على شكل أنشطة لعبية مثيرة. ومثلما أن هذه الواقعة تجد تفسيرها في المؤلفات السيكلوجية التي خلصت إلى أن امتلاك الطفل هوية عاطفية ومعرفية قارة، ومن ثمة فإن تنامي الكفاية التخيلية⁽⁴⁾، يبدأ في الاستقرار اعتماداً على التفاعلات الأولى بين الطفل والراشدين، وهو أمر يضطلع بدور أساس في نماء هذه الكفاية التخيلية وتطورها لدى الكائن البشري. وعليه، فالأبنية

3- الكفاية الذهنية: هي القدرة على فهم طبيعة وأثر فعل معين ينخرط فيه فرد ما.

4- الكفاية التخيلية هي القدرة على فهم طبيعة العوالم التخيلية وإنتاجها ومعرفة دلالاتها، والقدرة على تأويلها بما يفيد نماء الكفاية وتطورها في كل المجالات الإبداعية.

التخيلية الخاصة، بالإضافة إلى الألعاب التخيلية الجماعية، هي جميعها عناصر فاعلة في النضج المعرفي والعاطفي للطفل، وتحكمه، التدريجي، في كل ما هو واقعي. إن دراسة التخيل وتحليله هما اليوم، بحث أساس في واحد من مكونات النماء والتنامي الإدراكي والعاطفي لكل البشر.

3- مفهوم التخيل وغياب الإجماع العلمي؛

وبالرغم من أهمية الممارسات التخيلية وقيمتها، ومدى الاستئناس بها، فليس هناك إجماع علمي، إلى يوم الناس هذا، بإزاء طبيعتها أو سماتها الخاصة. وأما بخصوص الصعوبات التي تعترض الباحث، في هذا المجال، فمردها إلى الطبيعة الجينالوجية لمفهوم التخيل⁽⁵⁾: فبعيداً عن استخدامه للدلالة فقط، على التخيلات اللعبية والفنية، فإنها تدل، كذلك، وفق السياقات الخاصة، على الأوهام الإدراكية (فكرة الأنا، بالنسبة لديفيد هيوم⁽⁶⁾)، هي معطى تخيلي، والتوليفات المختلفة (لهذا يتم الحديث عن التخيلي بخصوص المعلومات المفبركة)، والمعتقدات غير المثبتة

5- تراجع الصفحات الآتية من أطروحة شانتال روبي (421,115,55,33):

Le récit généalogique. Conditions et enjeux d'une production, Univ. Lumière Lyon2, Ecole Doctorale: Sciences humaines et Sociales, Fac. d'Anthropologie et de Sociologie, 2003

<http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=629&action=pdf>

6- وجه ديفيد هيوم نقداً شديد اللغة للاستخدام الحسني للأنا، أو الأنا ككيونة أروجر. ففي مؤلفه (مبحث في الفاعمة البشرية، ترجمة د. موسى وهبة، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط 1، 2008).

David Hume: Traité de la Nature Humaine, L'entendement, Pr.Edition, 1739, Trad par P.Barranger et P.Saltel, GF-Flammarion, Paris, 1995, p. 41)

يرى هيوم أن الوعي بالأنا ليس امتيازاً، فهو لا يساعدنا على فهم أنفسنا، إذ ليس وراء الأنا سوى الأنا ذاتها.

من صحتها (الأساطير التي تعتبر تخييلات كذلك)، والنماذج الاستكشافية (تخييل حالة الطبيعة أو حالة العقد الاجتماعي)، والكيانات النظرية المثيرة للفضول لكن من غير أن تكون قابلة للملاحظة (تخييل الإلكترونات) وهلم جرا. من الأفيد أن ندرك الفرق بين هذه العائلات الاستراتيجية للتمثيل التي سنشير إليها بواسطة مصطلح «التخييل».

4- التخييل والتمثيل؛

إن هذا التوضيح هو تقديم لا بد منه، لكي نكون قادرين على معالجة القضايا المركزية لفلسفة التخييل. وللإشارة فثمة بحوث عدة أنجزت في هذا الحقل المعرفي، على يد المناطقة وفلاسفة العقل⁽⁷⁾:

- قضية العلاقة بين الوضع الإحالي والتخييل؛
- الروابط القائمة بين التخييل والقضايا الواقعية؛
- صلة البنية المنطقية للعوالم التخيلية بالبنية المنطقية للعوالم الممكنة؛
- التعريف التداولي لوضعية المحتويات التخيلية؛
- صلة التخييل بالمحاكاة الذهنية؛

7- ينظر كتابنا : *العوالم التخيلية في روايات إبراهيم الكوني*، دار النايا للدراسات والنشر والشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2013 :

- لينيترز (ص29)؛

- نيفيد لويس (صص.34-32)؛

- ستالنكر (صص37-34)؛

- غولدمان نيلسون (صص37-38)؛

- كريبيكي ساوول (ص176).

غير أن العديد من الإشكالات مكثت دون حل، خاصة ما يرتبط بالقيمة المعرفية للتخيل، والمتمثل في سؤال: هل من الأنسب اعتبار التخيل نوعاً من أنواع التمثيل أو يطابق استخداماً نوعياً للتمثيلات؟

ومن الجلي الواضح أن أي مفهوم التخيل يستلزم أيضاً، نظرية عن التمثيل. وعلى النقيض من ذلك، فإن كل نظرية عن التخيل تستوجب نمطاً محدداً عن نظرية التخيل. ومن شأن توضيح الطبيعة الخاصة للتخيل، باعتبارها تمثيلاً، أن تكون عوناً مفيداً للمفاهيم الفلسفية وغيرها، المتصلة بما هو تخيلي.

5- إمبريالية التخيل؛

يجتاح التخيلُ الأنشطةَ والممارساتِ الإنسانية المختلفة والمتعددة. فهو يأخذ صوراً مختلفة؛ المحكيات والتخييلات السينمائية والمسرحيات واللوحات. لكنه، بالإضافة إلى ذلك، يسهم في هيكلة العديد من الأنشطة الميمية اللعبية، سواء أعلق الأمر بالعباب فردية (شأن الطفل) (ة) الذي يلعب دميته أو سيارته الصغيرة) أو جماعية (مجموعة أطفال يلعبون أدوار الشرطي والحرامي). كما يمكن لمثل هذه الأمور أن تتحقق على شكل أبنية ذهنية خالصة، دون وجود عناصر حلمية (أحلام اليقظة). واضح إذًا، أن الكفاية التخيلية تسمح، بشكل مقنع، بميلاد سلسلة من الأجهزة (خاصة أو عامة، من حيث الإنتاج أو التلقي)، مستعيرة

أشد الوسائط السينمائية تنوعاً، قادرة على الإندساس مادياً أو أن تبقى كيانات ذهنية خالصة، منتمة إلى مجال الفن أو اللعب. ومثل هذا الحضور الكلي والطاغي للأجهزة التخيلية، هو ما يدفعنا، مباشرة، إلى التساؤل عن تعددية نماذج اشتغال التخيل حسب تنوع حوامل التمثيل وحاضناته. يطرح هذا السؤال كذلك، وعلى وجه الخصوص، بإزاء تنامي أجهزة الواقعية الافتراضية وأجهزة الإنغمار التام والكلي.

6- التخيل، الهوية والمعرفة والتجريب

إن فنون التمثيل، بعامه، وفنون التخيل اللفظي والسينمائي، بخاصة، تشكل لوحدها، بيئات وفضاءات لاستثمار واستغلال أمثل للوسائل التخيلية. وفي هذا المعنى، ستخطئ أية نظرية للتخيل أهدافها وغاياتها، إذا كانت صياغتها سيئة ومعلوماتها ضعيفة بخصوص الطبيعة المركبة للتخيل الفني. إن التخيلات الفنية، تندرج، من جهة أولى، ضمن سجل التمثيلات التي تشيد من خلاله المجتمعات هوياتها. ومن جهة ثانية، فإن التخيلات تتمتع بسلطة معرفية خالصة. وأخيراً، فالتخيلات الفنية، هي فضاءات للتجريب العملي لأي بنية منطقية أو تداولية أو معرفية. يلاحظ أن هذه التجارب هي، فعلاً، وضعية متضمنة، غير أن الوصول إليها ليس عديم الفائدة (فيكفي أن نعيد النظر في نوعية الميكرو-تخيل لدى بورخيس)، خاصة حينما يتعلق الأمر

بالحدود الفاصلة بين التخيلي واللاتخيلي. فمن الأليق البحث، بطريقة نسقية، في مختلف صيغ وأشكال تفعيل هذه الأجهزة الفنية الميطة-تخييلية التي تعتبر مورداً لمعارف لا يجب تجاهلها أو التقليل من أهميتها، في مجال البحث الفلسفي، وفي التخييل، على وجه الخصوص.

7- التخييل والمواقف المتذبذبة:

التخييل مادة لنقاشات ومناظرات متكررة، وهو ما يدل دلالة واضحة على مواقف متذبذبة حيالها. فيكفي أن نذكر بالمناقشات والحوارات الجارية حول الأثر السلبي، أو الواقعي أو الافتراضي، للتخييلات العنيفة، أو تلك النقاشات الناجمة عن تطور تقنيات الواقعية الافتراضية. بل نجد هناك نظريات تطمئننا، أننا بصدد الماضي تَوّاً إلى مجتمع ممسوخ حيث سيكون التمييز بين الواقعي والتخيلي أمراً عبثياً. مثل هذه المواقف، بإزاء التخييل، ليست بجديدة، مادامنا نجد لها نظيراً لدى أفلاطون. وفي جميع الحالات، إذا كان التخييل يسحرنا، فمن المحتمل أن يكون مصدراً لمخاوفنا. كما أن المخاوف، ما هي سوى الترجمة الحرفية لفرضيات خاصة بالذي يميز التخيلي من الواقعي. ومن شأن فهم التخييل واستيعابه، أن نصبح قادرين على التساؤل عن صلاحية الافتراضات التي بنتها نظريات التخييل ونظريات الحقيقة لفهم طبيعة المواقف المتذبذبة المشار إليها سابقاً.

8- أهمية البحث المتعدد الاختصاصات ورهاناته :

تبعاً لما سبق، وانطلاقاً منه، من حقنا أن نتساءل عن أهمية ورهانات البحث المتعدد الاختصاصات في مجال التخييل والنتائج المرجوة وأصعدها.

من هنا، يبدو لنا، أن الرهان الثقافي يستدعي، مبدئياً، توضيحاً وشرحاً للمفاهيم؛ ذلك أن الاستخدامات تعددت، والمقترحات التصورية بقيت مشتتة ومتباعدة، مما يجعل أي تقدم، في مجال توحيد النظرية، أمراً محموداً أو تقدماً ذا دلالات كبرى.

ويكمن الرهان الثاني، في امتلاك معرفة حسنة وجيدة بما هو تخيلي، باعتباره إجراء ذهنياً، أو استخداماً خاصاً للقدرات التمثيلية أو حالة نوعية من الوعي. ولهذا، نَعُدُّ التخييلات الفنية بمثابة بلورة لهذه الكفاية الذهنية، أي دراسة جادة لفنون التخييل تكتسب معلوماتها ومعارفها، اعتماداً على ما يثمره الاشتغال في مجالات فلسفة العقل والعلوم المعرفية المتصلة بالقضايا الوجودية للهويات والكينونات والعوالم، وكل أمر له صلة بالمحاكاة الذهنية والواقعية الافتراضية، إلخ.

أما الرهان الثالث، فيكمن في امتلاك معرفة جيدة بالأجهزة التخيلية؛ ذلك أن هذه الأجهزة متعددة ومتنوعة، وتعتمد حوامل سيميائية كثيرة، أي لها مسارات معرفية (رسائل لفظية، إدراكات بصرية، انفمارات متعددة الحواس...) ليست متشابهة تماماً.

وبخصوص الوضع الحالي، فإن الأمور ليست على ما يرام،
فثمة فوضى عارمة، وغياب شبه تام لأي تفكير مشترك؛ فمعظم
البحوث انصببت على هذا الجهاز أو ذاك (التخييل اللفظي، السينما،
الواقعية الافتراضية...)، وأما النظريات العامة فليست سوى
مجرد إسقاطات غير قابلة للمراقبة اعتماداً على الأجهزة الخاصة
بموضوع الدرس.

9- الرهان الأساس: تجنب الخلط بين المنهج والعقيدة الشكلانيين

إن الرهان الأساس، في مجال التخييل اللفظي، يكمن في
عملية نقل وتغيير إبدال (بارديغم) الدراسات الأدبية المهيمن في
الجامعة، والمفروض، (كما هو الحال، في بلدنا) على متعلمي
الثانوي التأهيلي. فمعظم الدراسات الديداكتيكية والثقافية
تشير إلى الهيمنة الطاغية للمقاربات الشكلانية (اللسانيات
التلفظية، نظريات الأجناس الأدبية، تحليل المحكي، الوصف
الأسلوبي)، وهي آليات شكلانية يصعب تفعيلها في الثانوي
التأهيلي، نظراً لتجاهلها الفادح للمضامين؛ فهي تتناسى واقعة
مهمة مفادها أن الصوغ الشكلاني ليس إلا الطريقة التي ننقل
بها مضموناً. مثل هذا التدريس الذي يخلط المنهج الشكلاني
بالعقيدة الشكلانية، ليس بمستطاعه إلا أن يقود إلى الباب
المسدود. وعليه، فالبحوث المنجزة عن التخييل (على غرار بحوث

طوماس بافيل)⁽⁸⁾ تميل إلى توحيد البحوث باتجاه قضايا الاعتقاد والقيمة والاستثمار العاطفي، جاعلة من العوالم الموجودة في الكتب والعلائق التي تقيمها معها، موضوعَ اهتمامها. سيكون من المفيد لنا، أن نعمق النقاش في هذا المنحى، وأن نثمن هذه العوالم وفق مجال أرحب، لأنها تقدم لنا بدائل حقيقية، في مقابل نزعات دوغمائية جافة، فهِمْتُ، بشكل سيءٍ، المنهج الشكلائي الذي تم تحويله إلى مجرد أداة في يد المؤسسات البيداغوجية المحافظة، ووسيلة يتم بها قتل الثقافة وهدرها.

8- نميل هنا على بعض كتبه ومقالاته الأساسية :

- Univers de la fiction, Paris : Seuil, coll. «Poétique», 1988.
- avec Claude Bremond, De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique et critiques d'une fiction, Paris : Albin Michel, 1998.
- La Pensée du roman, Paris : Gallimard, 2003 ; nouvelle éd. revue, coll. «Folio essais», 2014.
- Comment écouter la littérature ?, Paris: Fayard, coll. «Leçons inaugurales du Collège de France », 2006.
- Fictions et perplexité morale, in : <http://cmb.ehess.fr/59>
- Mondes possibles, normes et biens,in: [http://www.fabula.org/atelier.php? Mondes_possibles_normes_et_biens](http://www.fabula.org/atelier.php?Mondes_possibles_normes_et_biens)
- Entretien avec Thomas Pavel (en anglais), revue Enthymema, 2011, in : <https://vimeo.com/25141810>

خاتمة :

يؤكد هذا الفصل، مرة أخرى، أن مجال التخيل مجال متشعب، فيه اختلاف كبير، ويتميز بالطابع الإشكالي الذي يرتبط بكل مفهوم مهمين وطاق وجار على السنة المختصين وغير المختصين. وبطبيعة الحال، فإن سمات التخيل هذه، تدفع الباحث المهتم إلى تجويد نظره وتمييز منطلقاته وتفحص نتائجه بغاية الإسهام الممكن في توفير مناخ إبستمولوجي معتدل من أجل توظيف مفهوم التخيل توظيفاً مطبوعاً بالدقة والوضوح الممكن، ومن ثمت الاستخدام الدقيق والمنتج. وهذا ما سعيانا إليه من خلال هذا الفصل والفصول السابقة ملمحين إلى أهمية المعالجة السياقية.

الفصل الخامس : التخيل والفلسفة والتاريخ

- مقدمة

1- التخيل والفلسفة والتاريخ وانتشار البنائية

2- مفهوم التخيل في العلوم الإنسانية

3- دفاعا عن التخيل

4- دفاعا عن الفلسفة

5- المرحلة الثانية من انتشار البنائية

6- الاشتغال في حدود اللغة

- خاتمة

مقدمة:

لنسجل بداية، أن مثل هذه المقاربة تفترض إمكانية معالجة قضية المعرفة بين هذه التخصصات الثلاثة، أي ليس بين الفلسفة والتاريخ، وهو أمر مألوف ومعهود، ولكن بينهما والتخيل كذلك. إن هذا المقترح الذي يتيح اقتراباً أولياً، ليس أمراً بدهياً في حد ذاته. فمنذ سنوات قليلة مضت، كانت هذه التخصصات الثلاثة تتطور بكيفيات شبه مستقلة؛ فكيفيات اشتغالها وروابطها بالواقع وبمعارفها كانت تُعدُّ أمورا شديدة الاختلاف. وجواباً على الأسئلة السابقة، لن يكون الجواب إلا كما يلي:

إذا كان التخيل استحضارا لعوالم تخيلية، ولا يتضمن أية حمولة معرفية، فإن الفلسفة تضع معرفتها على مستوى المعارف الأولى، أو إذا أردنا المعارف الميتافيزيقية؛ فإن المعرفة التاريخية هي إعادة بناء وقائع من الماضي.

منذ عشرات السنين، تغيرت الوضعية، بشكل جذري؛ فبفضل شيوع وانتشار المفاهيم الإبستمولوجية ذات الطبيعة البنائية، والانفتاح على معارف متعددة الاختصاص، لم يعد ممكناً خلق حوار بين هذه التخصصات الثلاثة فقط، بل تبين أن نماذج بنائها ليست مختلفة كثيراً، كما ساد الاعتقاد بذلك لمدد طويلة. وعلى النقيض من ذلك، تمثل هذه التخصصات كيفيات للاشتغال المعرفي والإبستمولوجي، تمكن من إحداث تقارب بينها. وعلى مثل هذا التقارب سنركز، حيث

سنهتم كثيرا بشروط إمكانية إرساء حوار ثلاثي والاستدلال على الفائدة المرجوة من تعميقه.

1- التخيل والفلسفة والتاريخ وانتشار البنائية

ابتداء من سنوات السبعينات، أثرت المفاهيم الإستمولوجية ذات التوجه البنائي، تأثيرا بالغاً في كثير من أمور الحياة، وشكلت علة لما حصل من تغيرات عميقة طالت مسألة اشتغال تخصصات شتى، في العلوم الإنسانية، وغيرها. وفي سياق هذا التغيير، أصبح مفهوم التخيل مركز النقاشات: التاريخ والأنثروبولوجيا والنقد التخيلي، وفي حقل الفلسفة، بكيفية من الكيفيات.

لقد اتضح أن التخيل مفهومٌ يمكنُ من الثورة على المفهوم التقليدي للمعرفة، من جهة أولى، وهو مفهوم قادرٌ على أن يتحول إلى عنصر مشترك، مرتبط بأي تخصص يقوم بكيفية من الكيفيات، على النص المكتوب، كي يبلور معارفه أو يرسخها أو ينقلها.

2- مفهوم التخيل في العلوم الإنسانية

لو عدنا إلى الوراء قليلا، لاتضحَ لنا أن مفهوم التخيل قد أضحى بؤرة كثير من التأملات، في العلوم الإنسانية، موازاة بفترة هيمنة الإبدال البنائي، وانحدار الإبدال الوضعاني. وكان من تداعيات ذلك تنامي هذه المواقف الجديدة بحصول تبدل جذري، على مستوى

تصور اللغة وطرق اشتغالاتها الإستيمولوجية: فمن تصور يُعدُّ اللغة العلمية وسيلة محايدة وشفافة تنتقل، من خلالها، التمثيلات المضبوطة عن الواقع، اتجهت العلوم الإنسانية إلى تصور للغة يرى فيها فضاء مركبا لبناء المعارف.

إن هذا التغيير الذي طال التصورات الإستيمولوجية، قد اضطر مختلف التخصصات إلى إعادة النظر في خصائصها وحدودها، في إطار حركة حفز عليها كثيرٌ من الباحثين، ومن بينهم ما قام به فانسون دبايين الذي رفض أن تُحتكر الأموريين فئة محدودة، فأمن بما سماه بـ «التقاسمات الكبرى» بين العلم والتخيل، الإثنوغرافيا والتخيل، الواقعي والتخييلي، الموضوعي والذاتي، ألخ، أو ما اعتبره تهجيناً لممارسات خطابية مختلفة (الإثنوغرافيا، محكي الذات، التخيل، العلم) أو أية صيغة تدهشنا بقدرتها على التواصل، بعد أن تبين له أن الحدود الفاصلة ما بين هذه الممارسات، لم تكن حدودا دائمة ولا أبدية (ديبايين، 2005:224).

في هذا السياق بالضبط، حيث فرض التخيل نفسه على العلوم الإنسانية، بوصفه مفهوماً قادراً على الدلالة على الطبيعة البنائية للمعرفة، تماما على النقيض من التصورات التمثيلية أو التي تعيد إنتاج المعارف، وفق المنظور الوضعاني. ومن الأمور التي شدد عليها التصور البنائي، الأهمية البالغة لفعل كتابة الباحث، وهو فعل يقوم على إعادة صياغة المعارف وتجويدها.

وعليه، فقد اتضح للعيان، أن عملاً مماثلاً للكتابة يوجد، بشكل عملي، في صلب معظم تخصصات العلوم الإنسانية؛ التاريخ، الأنثروبولوجيا، وفي التخيل والفلسفة بشكل أكثر وضوحاً، إذا قبلنا ضمها إلى العلوم الإنسانية. هذه المعاينة حثت عينة من الخطابات على تبني نوع جديد من المعادلات (بشكل ضمني) بغرض إعادة تنظيم الروابط الناشئة بين مختلف التخصصات المشار إليها:

التخيل = البناء – الكتابة = العلوم الإنسانية = التخيل = الفلسفة

مثل هذه المعادلة هي، في العمق، معادلة تبسيطية ومطبوعة بالعمومية، غير أنها تعكس رغبة في إزاحة المقولات والحدود التخصصية التقليدية. مثل هذا السياق النظري، هو ما أتاح لمؤرخ كبير مثل هايدن وايت التأكيد على أن النصوص التاريخية هي «تخييلات لفظية» (1978:84)، أو ما جعل كليفورد غيرتز يقرر أن النصوص الإثنوغرافية هي «تخييلات» بالمعنى الذي تكون فيه «مفبركة» أو «معدلة» (غيرتز، 1998:87).

3- دفاعاً عن التخيل

لقد مكنَ مفهوم «التخيل» من إعادة قراءة التخيل، في ضوء الإستمولوجيا البنائية الجديدة، وهو ما جعله موضوع نقاشات بين تخصصات مختلفة؛ غير أنه، في هذا المجال الذي يتسم بنقص في المعارف، مكنت هذه النقاشات من إثارة فكرة أن التخيل (والتخيل،

بعامة) والدفاع عنها، سيكون لها إسهامٌ معرفي، أي اتصافها بقيمة إبستمولوجية. فإذا كان التخيل في دائرة المنطق الوضعاني، قد عُدَّ خطاباً دون مرجعية ولا قيمة حقيقية، أو نُظر إليه على أنه مجرد كذب (أي ليس له أية فائدة بالنسبة للإبستمولوجيا)، فإنه، مع بروز المقترحات البنائية، فقد انفتح المجال واسعاً، أمام إمكانية تصور صيغ جديدة لمعنى المرجع، وصيغ جديدة لمعنى الإسهام في بناء المعرفة.

وفي هذا الإطار النظري الجديد، فإن البعد التخيلي والخيالي الخالصين هما اللذان حازا تثمينا على الصعيدين المعرفي والإبستمولوجي. وقد أسهم بول ريكور، بشكل صريح ومباشر، في تقييم مساهمة التخيل وقيمته، مع الإلحاح، مثلاً، على تصور صيغ غير مباشرة وغير ذات طبيعة واصفة للإحالة على الواقع. يقول بول ريكور:

«يتميز التخيل، إذا أمكن القول، بتكافؤ مضاعف بإزاء المرجع، فهو يتجه بعيداً، أي إلى لا اتجاه. ونظراً لكونه يشير إلى لا مكان، بإزاء أي واقع معين، فهو يستهدف، بطريقة غير مباشرة، هذا الواقع، وفق ما يحلّو لي أن أسميه مفعولاً جديداً للمرجع. هذا المفعول الجديد للمرجع، ليس شيئاً آخر سوى قوة التخيل على إعادة وصف الواقع» (ريكور، 2001: 246).

4- دفاعاً عن الفلسفة

يصعب على المرء، أن يصدر حكماً على مقدار الأثر الذي خلفه هذا المتغير الإبستمولوجي. فلم تتأثر الفلسفة بالمستجدات التي أدمجها هذا الإبدال الجديد، نظراً لعدم اعتبار الفلسفة علماً موضوعياً، من جهة أولى؛ ومن جهة ثانية، حصلت هناك تغيرات مهمة أخرى، بالموازاة مع انتشار البنائية التي أسهمت، بشكل عميق، في تعديل التخصص خلال المائة سنة الأخيرة.

هناك اتفاقٌ على أنه انطلاقاً من بداية القرن 20، عاشت الفلسفة تغيراً هاماً، على صعيد انشغالاتها واهتماماتها. فمن تأملات تنصب على القضايا الميتافيزيقية، تحولت الفلسفة إلى تخصص يتطور ويبثر اهتمامه وتأملاته على الأنظمة المتعالية الواقعية، على مستوى شروط إمكان الخطاب والمعارف والعقائد وتحققها.

لقد كان للثورة اللسانية أثر بالغ في هذا الإنزياح، إذ بصمت، وما تزال تفعل ذلك، وبشكل عميق، كل تأمل فلسفي. ومن تجليات هذا التحول اتخاذ القضايا اللغوية والخطابية موضوع تفكير واهتمام كبيرين⁽¹⁾. من اللازم مع ذلك، التأكيد على أن «الثورة اللسانية» بدأت مع النزعة الاختبارية الجديدة أو الاختبارية المنطقية، أي في سياق

1- يكفي أن ننكر المنطق الصوري وقضايا الإحالة وقيمة الحقيقة ونظرية أعمال الكلام وموضوعات الفرجة والثأويل والنهارين الهيرمونيطيقين التفكير، ألخ.

تطبعه التصورات الإستمولوجية الوضعية. ولم يحصل تقاطع بين القضايا اللسانية وتطور الاتجاه البنائي إلا مع منتصف القرن الفائت (1950)، الشيء الذي أسهم في ميلاد ثورات أخرى شأن الثورة التداولية⁽²⁾ والنصية⁽³⁾ والهيرمونطيقية⁽⁴⁾.

أما فيما يتعلق بالدور الحاسم الذي لعبه مفهوم التخيل في التطور الحالي للفلسفة، فيبدو من الضروري التأكيد على أن دور التخيل بقي ثانوياً بالنسبة للفلسفة. فعلاً، نجد اهتماماً كبيراً من لدن الفلسفة بما هو تخيلي، منذ فريجه وراسل وريكور، مروراً بسورل وآخرين، بطبيعة الحال. وعلى النقيض من التخصصات الأخرى، بقي التخيل موضوع دراسة للفلسفة، لكنه لم يتحول إلى آلة تغيير داخلية.

لم تدع الفلسفة يوماً، وجود إحالة مرجعية مباشرة ووصفية للواقع الموضوعي، ولم تشعر بأي تهديد نظراً للتسرب الذي أوقدته شرارة التخيل. فبدل نشوء حركة للصوغ التخيلي، كما حصل في العلوم الإنسانية، ظلَّت الحركة مركزة على التثبيت، جاعلة التساؤل منصباً على الروابط القائمة بين الفلسفة والحقيقة. وهكذا، صرنا أمام نوع من انكماش قيمة الخطاب الفلسفي، نرى صوره في

2- خاصة مع فرانسواز أرمغو (1985)، ويورغن هابرماس (2001) الذي يشكل تمثيلاً مثيراً للاهتمام، لكل ما له صلة بالرهانات التي صاغت الثورة اللسانية التداولية.

3- ماوريز فيراري (1986)؛

4- تجد هناك إزالة الحدود التي ألمحنا إليه.

المواقف النسبية والتفكيكية أو الحوارية، التي نمت خلال العشرية الأخيرة. ومن الأمثلة الدالة على ذلك، نذكرُ موقف الفيلسوف الأمريكي ريتشارد روتري⁽⁵⁾. فبعد أن وجه نقداً قوياً ولاذعاً للتراث المعاصر، خلَّصَ إلى أن الفلسفة ليست سوى مجرد أسلوب للحوار الخاص، شأن التخييل أو التاريخ. وأتبع ذلك بقوله إن «جوهر الفلسفة [...] هو متابعة الحوار، وليس العمل على اكتشاف الحقائق الموضوعية»⁽⁶⁾. وفي هذه الحال، لن يكون لمفهوم «التمثيل المطابق» من معنى سوى دلالة على الانحناء الآلي الذي نفصح من خلاله، عن توقيرنا للعقائد التي تقودنا إلى بلوغ غاياتنا⁽⁷⁾.

إن ما يبدو واضحاً، سواء تحت تأثير مفهوم التخييل أو تحت ضغط النسبية، هو وعي هذه التخصصات الثلاثة بالدور الذي يضطلع به الوسيط اللساني في حسن الاشتغال الإستمولوجي لأي من هذه التخصصات. واليوم، لم يعد الأمر يبدو خاصاً ومتميزاً، ولربما لم يكن الأمر كذلك يوماً ما؛ فما دمنا نعتبر اللغة، في العلوم الإنسانية وغيرها، أداة محايدة تتقيد بالواقع أو الفكر أو المعرفة باعتبارها منتوجاً للغة ما، سيكون من شبه المستحيل تصور تشابهات ما بين هذه التخصصات الثلاثة، إذ ما يزال ينظر إلى هذه التخصصات على أنها ممارسات مختلفة تهتم بموضوعات متباينة.

5- انظر كتابه « Homme spéculaire »، 1990.

6- نفسه، ص. 377.

7- نفسه، ص. 21.

وعليه، فإن عودة الروح هاته هي ما يسمح، الآن وهنا، بَعْدَه قاسما مشتركا بين هذه التخصصات الثلاثة، والدعوة على هذا الأساس، إلى حوار مشترك بينها.

5- المرحلة الثانية من انتشار البنائية

نحن، الآن، في وضع مختلف؛ فالأمور تغيرت، بشكل ملفت، ليس لأننا تركنا وراء ظهرنا التصور الوضعاني عن اللغة والمعرفة، ولكن لأننا تجاوزنا، أيضا، الفترة التي كان فيها ضروريا، أن نندد بالطابع التخيلي أو النسبي لهذا الخطاب أو ذاك، بل يمكننا أن نؤكد أننا أصبحنا في مرحلة ثانية من انتشار التوجيهات البنائية⁽⁸⁾.

لقد فرض التوجه البنائي نفسه، في كثير من العلوم الإنسانية، تقريبا، فأصبح التمايز عن الاتجاه الوضعاني أمرا مطلوباً ومرغوباً فيه. وقد نجم عن كل ذلك، أن فقد مفهوم التخيل من قيمته، بشكل تدريجي. والتشديد اليوم، على أن التاريخ أو الأنثروبولوجيا، هما بعدان تخيليان لم يعد مثيرا للهرطقة، كما كان الحال قبل نصف قرن. إننا نعاين ضرباً من تسليع مفهوم التخيل، حيث انتقل من مفهوم جدالي وثوري إلى مفهوم عادي جداً، دالٌّ على أن كل معرفة هي ضرب من البناء؛ غير أن هذا التوكيد، داخل الإبدال البنائي، لم

8- إن الأمر لا يتعلق بمرحلة ثورية، بل بمرحلة إرساء وتطبيع إذا اقتبسنا مقولات طوماس كون.

يعدّ يشكل أية أهمية، فقد صار مكسبا، ومن شأن تكرار ذلك تحويله إلى أمر عاد وسخيف⁽⁹⁾.

وعليه، فقد صار ممكناً التساؤل عن الأهمية التي نضيفها، حالياً، على استخدام هذا المفهوم. ولربما وجب، كما يقترح ذلك العديد من المؤلفين⁽¹⁰⁾، أن نجعل مفهوم التخيل مفهوماً مركزياً في كل الممارسات الكتابية التخيلية والفنية، والكفّ عن الاستخدام العام الذي يقود لامحالة، إلى ضرب من التخيل العابر حيث يعتبر كل شيء تخيلياً، وهو أمر قليل الأهمية، في السياق الإستمولوجي الحالي. ولعلّ ما يستوجب الصفة الاستعجالية، أن نعود إلى الصفات المختلفة لهذه التخصصات والسعي إلى إعادة بناء حدودها، لكن اعتماداً على أسس إستمولوجية جديدة ومتجددة. ومن هذه الزاوية، نجد أن الأعمال الأخيرة لجان ماري شايفر ذات أهمية قصوى، خاصة مقالته المعنونة بـ: «أية حقيقة، لأي تخيل»⁽¹¹⁾، حيث سعى إلى التدقيق في مختلف استعمالات مفهوم التخيل، حينما لاحظ وجود استعمال غير دقيق وغير موفق لمصطلح التخيل، وذلك بإجراء تمييز بين مختلف صيغ بناء التمثيلات في كل تخصص استخدم أو استوحى هذا المفهوم (شأن التاريخ، الأنثربولوجيا أو التخيل على وجه الخصوص).

9- يقول فانسونديباين: «إن فهم التخيل باعتباره بناء هي إحدى المقولات التي تشمل كل منتج خطابي متساوياً لهو لايح على النقيض من أي شيء، سوى المنظور الواقعي التقليدي الذي كان من مفواته تجاهل التخيل واعتبار اللغة شفافة» (2005: 223).

10- كليفر ديماركوس (1986)، دباين (2005)، شايفر (2005)، كولين (2005)، بونولي (2007/2008).

11- «Quelle vérité pour quelle fiction».

من جهة أولى، يرى شايفر أنه بتغيير الإبدال الإستمولوجي فإن معالجة التخيل وفهمه سيتغيران كذلك. فقد صارت معالجة التخيل تتم بعيداً عن لعبة التعارضات بين التخيل وخطاب الحقيقة، بل صارت تدرس بالنظر إلى سياقات الاستخدام وصيغ الاستعمال. يؤكد شايفر أن «ميزة التخيل تكمن في كون تمثيلاته ليست ذات طابع إحصالي، ولكن الأمر يتعلق بالطريقة التي نتقيد بهذه التمثيلات» (شايفر، 2005: 34). ومن جهة ثانية، فإن مقارنة شايفر توضح لنا اليوم، أننا غير قادرين على إطلاق وصف تخيل على كل خطاب مبنين لأن التخيل هو كل خطاب يمكن إعادة وصف خصائص كتابته في ضوء الإستمولوجيا الجديدة (الإستمولوجيا البنائية)، وذلك لأن كل ممارسات الكتابة أصيبت بمعضلة تعميم مفهوم «التخيل» وتعويمه.

وفق هذه الرؤية، نجد أن المنظور البنائي يوفر لنا شبكة جديدة لتحليل يسمح بوصف بنائي لكل المعارف من داخل تخصصاتها. فإذا كانت التصورات الوضعية، في اللغة والمعرفة، قد عودتنا على التفكير في اتجاه أحادي للمعنى والمرجع والمعرفة، فإن البنائية دعتنا، على النقيض من ذلك، إلى الفصل بينها. إن مثل هذه الإستمولوجيا، تدعونا إلى تمييز أربعة مستويات تتعلق بكيفيات بناء المعرفة:

(1) إن عمل النمذجة الرمزية، الذي يتم عبر اللغة، نقصد به عمل بناء

التمثيلات الواضحة والمفهومة، التي تمدنا بموضوعات سواء
أكانت واقعية أم خيالية؛

(2) إن إرساء الإحالة، التي تقودنا إلى عنصر خارج-نصي، وقائعي
أو عاطفي، هو ما يحفز فعل النمذجة ويُسوِّغه؛

(3) الحكم على القيمة الإستمولوجية لهذا التمثيل أو ذاك يتم من
داخل المجموعة التخصصية؛

(4) الوعي بما لدينا، وما ننتج من تمثيلات.

وحينما نأخذ هذه المعطيات بالاعتبار، سندرك أن هذه
التخصصات الثلاثة تتقاسم فيما بينها، بشكل يقيني، فعلاً متشابهاً
في النمذجة الرمزية؛ ذلك أن التخيل والفلسفة والتاريخ تشيّد تمثيلات
يُفترض فيها أن تحمل دلالات واضحة ومفهومة وتكشف عن رؤية
مواد حقيقية أو خيالية. وبناء عليه، وفيما يتصل ببقية المستويات،
فثمة فروقات مهمة، ستبرز، لاشك في ذلك. أما ما له علاقة بالنقطة
الثانية، ولنأخذ الخطاب التاريخي مثلاً، فإنه، على العكس من التخيل
والفلسفة، بحاجة ماسة إلى الإحالة على موضوع خارج-لساني (أثر
ما، وثيقة معينة من الماضي) يسوغ ويحفز بناء تمثيل ما. فمعيار
الإحالة سيتدخل باعتباره عنصراً حاسماً ودالاً لكي يكون بالإمكان
إنجاز تقييم إيجابي لطبيعة التمثيلات التاريخية. وعلى النقيض من
ذلك، فإن الأمر ليس كذلك بالنسبة للتخيل أو الفلسفة، حيث الإحالة
عنصر خارجي (من العالم)، أمر ممكن، غير أنها لاتضطلع بالدور

نفسه للحكم على قيمة تمثيل داخل التخصص. وفي بعض الحالات (حالة الخيال العلمي، مثلاً)، أو حالة الفلسفات التأملية، تصبح القدرة على الابتعاد عن مرجع مباشر للواقع ميزة خاصة.

وأخيراً، فإن من الأمور المثيرة للانتباه، أننا لا نستشهد أبداً بنص أدبي أو فلسفي، خلال محاكمة، بينما نعود إلى نص تاريخي قصد إعادة بناء وضعية مخصوصة، في حين قد يحصل أن نبكي حرقاً ونحن نقرأ نصاً روائياً أو نصاً تاريخياً، غير أن هذا الأمر لن يحدث لنا أبداً، ونحن نقرأ نصاً فلسفياً.

ونظراً لإحساسنا بصعوبة تحليل هذه المستويات الأربعة، سنكتفي بالتركيز على المستوى الأول، كي نتعمق خصائص فعل النمذجة الرمزية، لأنه أساس مشترك وقادر على ربط التخصصات الثلاثة.

6- الاشتغال في حدود اللغة

بإمكان مجالات التخيل والفلسفة والتاريخ أن توجد قاسماً مشتركاً بينها، وهو الاشتغال على صعيد بناء النمذجة الرمزية. والأمر، في تقديرنا، يتعلق بفعل تجديد وتنظيم عناصر معلومة أو معارف مبنية أو انتقاء البعض منها أو بنينته؛ غير أن هذا العمل يجب أن يتميز بالإبداع والتجديد والابتكار. وما نسميه اليوم تقدماً، في هذه التخصصات، ليس سوى ما تفيده اللغة بخصوص أشياء لم تقل،

لحد الآن، أو تمّ نسيانها: حدث مضى أو توليف وقائع مجهولة أو تعبير أصيل عن شعور أو انفعال أو توليف تصوري.

إن التشديد، هنا، على هذين البعدين الإدراكيين، لا يكتسي، في حدّ ذاته، أية ميزة خاصة. وإذا دققنا جيداً، فإن فكرة التخيل نفسها، تحملُ في أحشائها أفكار الابتكار والخيال، غير أن هذه الأفكار وضعت بين قوسين دلالةً على تفضيل البعد البنائي. ولربما يكون البعد الإبداعي مطبوعاً بالانزياح والخطورة كي نتمكن من إدماجه في تصور جديد للمعرفة.

إن المعرفة، من منظور بنائي، ليست صياغة لوصف مناسب لواقعة حقيقية، وليست بناءً لتمثيل يطابق واقعة خارج-نصية، وإنما هي اتصال الموضوع بإنتاج معنى جديد. وهكذا يصح أن نقول إن الأمر متعلق بإنتاج جديد وأصيل لتمثيل يحترم المعايير المنهجية التخصصية، تقره المجموعات العلمية المعترف بها باعتباره تمثيلاً مناسباً حاملاً لمعرفة معينة. وهو الأمر الذي سيبحثنا على أن نتصور التخيل مكاناً لتشكّل المعارف. وتلتقي هذه الصياغة بفكرة «التجديد الدلالي» التي عمل بول ريكور على تطويرها في بحثه في موضوع الاستعارة. إن التجديد الدلالي هو حصيلة لغويات جديدة وأصيلة، تفاجئنا نظراً لطابعها غير الملائم؛ فهي «نتاج ملائمة دلالية جديدة لوصف غير ملائم» (ريكور، 1975: 09). ومثل هذا التوصيف غير الملائم يقع في حدود اللغة المألوفة؛ فهو يستكشف الممكنات ويدّعي تركيبات غير اعتيادية، ولربما تكون، أحياناً، مزعجة.

وعليه، يبدو أن هذا التقابل ما بين الصياغة الأصلية وحالة من اللغة الخاصة، ليس ميزة خالصة لأي تطور في مجال التخيل.

والآن، دعونا، نستدل بما يؤكد ما سبق، أمورا ذات صلة باكتشافات مشهورة. لنأخذ مثالا عربيا:

«قد ضل من كانت العميان تهديه»

أو قول غاليلو حين قال:

«هناك جبال فوق القمر»

أو أنريكو فيرمي حيث يقول:

«الذرة قابلة الآن تنجزاً»

وهي تعابير ترفد اللغة بأمر جديدة نسبيا؛ لأنها لم تكشف عن وجود حقيقة مستترة، ولكنها جددت لغة تخصصاتها. في نظام بطليموس، يكون الحديث عن جبال فوق القمر لا معنى له، ولا حتى في الفيزياء القديمة، حيث لا معنى لقولنا إن الذرة (غير القابلة للتجزئ) يمكن تجزيئها...وقياسا على ما سلف، يمكن أن نستشهد بعينة من الجمل الشهيرة التي ميزت انعطافات في الفلسفة، مثلا:

«أنا أفكر إذا أنا موجود» (ديكارت)

أو قول هايدغر:

«اللغة مأوى الكائن»

فهؤلاء الباحثون أحدثوا نوعاً من التجديد الدلالي لم يعد يقتصر على الاستعارة، بل صار موضع اهتمام كل منتج غير ملائم، على صعيد اللعب اللغوي في مختلف التخصصات التي ذكرنا. فقد ولدوا مستجدات دلالية لا تختلف كثيراً عن بيت إيلوار:

«السماء زرقاء مثل برنقالة»

فقد أتى هؤلاء الباحثون بأمور لم يسبق لأحد أن جاء بها، في سياق مشابه، وأصبغوا على هذه التوكيدات قيمة كانت حكراً على توكيدات أخرى.

خاتمة :

ختامًا، لايسعنا إلا الإلحاح على أهمية وقيمة السير قدماً، في تعميق النقاش على مستوى النمذجة الرمزية، التي تستدعي استكشاف حدود اللعب اللغوي لهذه التخصصات الثلاثة تباعاً. وهذا أمر حيوي وضروري قصد الوصول إلى صياغة جديدة ومتقدمة. بطبيعة الحال، يلزم أن نكون قادرين على مواصلة هذا التأمل، وذلك بتحليل تفاصيل عمل النمذجة داخل كل تخصص من التخصصات موضوع مقالتنا (التخييل، الفلسفة، التاريخ)، ولذلك يلزم أن نكون قادرين على إرساء حوار بين المشتغلين في هذه التخصصات.

الفصل السادس : نظرية التخيل والعوالم الممكنة

- مقدمة

- 1- من العوالم الممكنة إلى العوالم التخيلية
- 2- تجديد مفهوم العوالم الممكنة
- 3- الحقيقة والتخيل
- 4- عوالم كثيرة لممكنات التخيل
- 5- قضية الفجوة بين عالم تخيلي وعالم حال
- 6- عن التخيل كتجربة دون إحالة

- خاتمة

مقدمة :

يستعين النقد الأدبي المعاصر، غالباً، بمفهوم «العوالم» أو «الأكوان» للإشارة إلى هذه الفضاءات الغريبة حيث القارئ مدعو إلى ولوجها. وهي فضاءات تمتلك قوانينها الخاصة، وتتطور في فضاء-زمني موازٍ لفضائنا وزماننا، ولكن ما دلالة توظيف هذين المفهومين حينما يتعلق الأمر بالصلات الموجودة ما بين التخيل والواقع؟ وهل التخيل قوة لإنتاج العوالم؟ ما وضعه الاعتباري؟ هل تمت تناسب بين تلك العوالم وعالمنا؟

كثير من فلاسفة التخيل ومنظريه سعوا إلى «صورة» هذه الأسئلة مستعينين بنظرية العوالم الممكنة تماماً كما طورها علم الدلالة المنطقي-الجهي خلال النصف الثاني من القرن 20.

إبان تلك المرحلة تمت إعادة اكتشاف المفهوم اللابنتزي «العوالم الممكنة»، وذلك في حقل الثقافة الأنجلو-ساكسونية (في الفلسفة التحليلية مع مجموعة من الفلاسفة أمثال س.كريبكي، د.لويس، ج.هنتيكا، أ.بلانطانكا أو ر.ستالنكر⁽¹⁾). وكان الهدف من ذلك تقييم شروط الحقيقة في المحتويات القضائية الجهية، وذلك بالاستفادة من التحليل المنطقي للشروط الوقائية. ومن هؤلاء الفلاسفة نجد د.لويس الذي يرجع إليه الفضل في اقتراح طبيعة التفصل بين علم دلالة العوالم الممكنة ونظرية التخيل في مقالة

1- U. Eco (1979), Th. Pavel (1975), L. Vaina (1977), L. Doležel (1979), M.-L. Ryan (1980)

تحت عنوان «الحقيقة في التخيل» (Truth in Fiction) (1978). وقد وافقه على هذه الخطوة المنهجية، خلال أعوام السبعينات، عدد كبير من منظري الأدب أمثال أومبرطو إيكو، وطوماس بافيل، ول. فينال، دولوزيل، و م-ريان الذين اكتشفوا قيمة الاشتغال على العوالم الممكنة ومنطق المحمولات القضائية اللاوقائعية. معظم الأسئلة والقضايا المتصلة بالتخييلية وبعلم دلالة العوالم الممكنة، سواء بالنسبة لكتاب مؤسس النظرية، في المجال الأدبي، طوماس بافيل (العوالم التخيلية)، أو بالنسبة لأهم الأعمال المستمدة منه والتي حاولت إيجاد تمفصل معقول بين نظرية العوالم الممكنة ونظرية الأدب (دولوزيل، ز. رومان، وريان). ورغم أهمية هذا النقاش والفوائد المرجوة منه، فإن كل ذلك لم يجد طريقه إلى الترجمة إلى اللغة العربية، وإن كانت هناك أطروحات استلهمت النظرية من داخل سياقاتها النظرية التطبيقية المتعددة⁽²⁾.

لقد كان لنظرية دايفيد لويس المعروفة بالنظرية الواقعية الجبهة التي طبقت على النصوص التخيلية (في مقالته المشار إليها) أثرٌ بالغ في حقل الدراسات الأنجلو-ساكسونية؛ أثرٌ على نظرية التخيل وقيمة الحلول التي أتت بها لإيجاد مخرجات من المشاكل الناجمة عن ذلك. يطرح التخيل مشاكل متعددة سواء على المستويات الأنطولوجية أو الابستمولوجية أو الدلالية أو الجمالية. فكيف يمكن لأمر غير موجود أن يمتلك طابع الواقعية، ويمكن منحه

2- الإحالة هنا على كتابنا: العوالم التخيلية في روايات إبراهيم الكوني، دار الناي، بيروت، لبنان، ط 1، 2013.

قيمة واقعية؟ ما الذي يتيح لقارئ النصوص التخيلية القدرة على أن يضفي على ما يقرأ قيمة مساوية للأشياء المتصلة بتجربة واقعية أو ممكنة؟ وإذا كان التخيل ذا طبيعة مختلفة مقارنة بما هو واقعي، فهل يكون بمستطاعه تمكيننا من معرفة الواقع الذي نحن منخرطون فيه وجوديا؟ هل ثمة تناسب معين بين العوالم المتخيلة وعالمنا نحن؟ وعبر أي إجراء يكون بإمكانه أن يحسن فهمنا للعالم ويعمق تجربتنا؟ هذا النوع من الأسئلة يجعلنا نفترض أن جمالية معينة للتخيل يمكن أن تستغني، بصعوبة، عن المسائل والأمور والقضايا ذات الطبيعة المنطقية والفلسفية.

ومع ذلك، فإذا كان التخيل قد تحول إلى بؤرة اهتمام الفلسفة التحليلية، فإن الأمر لم يكن غاية في حد ذاته، وإنما بسبب المشكلة التي يطرحها التخيل على نظريات الإحالة، المتعلقة بالعلائق المنطقية-الأنطولوجية ما بين اللغة والعالم. وهو مشكل ورثناه عن فريجه وراسل، يمكن أن نمثله وفق الحدود الآتية: «كيف يمكن لأمر له معنى بالنسبة إلينا، ومع ذلك لا يحيل على شيء واقعي؟». ولهذا الغرض، وكما أشرنا، سعى ديفيد لويس إلى الإجابة عن هذا السؤال من خلال اقتراح تطبيق نظريته عن العوالم الممكنة على التخيل؛ غير أنه تجب الإشارة إلى أن لويس لم يبنِ نظريته، منذ البداية، لهذا الهدف. لكن فضل هذه النظريات أنها أضفت طابعا إشكاليا على قضية علاقة التخيل بالواقع. كما سمحت، في سياق أنجلو-ساكسوني، بتجديد النظر إلى حقل أسئلة إسطيقا التخيل.

إن رهان تقريب مفهومي التخيل والعوالم الممكنة من بعضهما البعض، إنما هو رهان حقيقة الملفوظات التخيلية. نحن نفهم من عالم ممكن كوناً ممكناً من الناحية المنطقية. والعالم الممكن يطابق تصوراً بديلاً لمجرى واقعي للأشياء. فالعوالم الممكنة تبدو كما لو كانت حالات لما كان على العالم أن يكون، أو وضعيات تخيلية للعالم بأسره. وإذا صادف خطاب الحقيقة خطاب العالم الواقعي لصار بإمكاننا أن نتساءل عن حقيقة العبارات المتعلقة بالموضوعات التخيلية في العوالم الممكنة. إن آليات علم الدلالة الجهي، وهي تقترح علينا تأويلاً لمفهومي الإمكان والضرورة، فإنها تضيف قيمة حقيقية على العبارات المتصلة بوضعيات غير وقائية، حيث لا يكون التخيل سوى حالات خاصة.

نقترح في هذه المقالة تحليلاً للأسباب التي جعلت الواقعية الجبهة المنسوبة لديفيد لويس ذات تأثير بالغ على نظرية التخيل وتقدير أهميتها كذلك : ترى ما مدى أصالة نظرية ديفيد لويس بخصوص التخيل ؟ وهل حالة الاتصال بين العوالم الممكنة وعوالم التخيل يمكن للواحد أن يدافع عنها؟ وهل ما نزال إلى اليوم قادرين على اعتبار هذه المقترحات مثمرة بالنسبة لنظرية التخيل ؟ وهل يمكننا أن نرى سمات امتداداتها المستقبلية ؟

تحليل ديفيد لويس يُعنى بالتخيل الأدبي، بخاصة، على الرغم من أن الأسئلة التي يثيرها يمكن أن تهتم كل الوسائط الفنية التي تتضمن عناصر تخيلية.

غير أننا نحصر مجال اهتمامنا في قضية الصلة الممكنة ما بين التخيل الأدبي والعوالم الممكنة. وعليه، فإن هذه المسألة يمكن معالجتها سواء من زاوية قيود الإبداع أو من زاوية قيود التلقي، مما يعني أن زاوية التأمل المنتقاة ستكون تلك الخاصة بالقارئ، ذلك أنه من الأفضل أن نأخذ بعين الاعتبار النطاق المعرفي للتخيل الأدبي.

1- من «العوالم الممكنة» إلى «العوالم» التخيلية :

إذا كانت التخيلات غير صادقة في عالمنا ألا يمكنها، على الأقل، أن تكون كذلك في العوالم التخيلية التي تبلورها ؟ بإمكاننا هكذا أن نعيد صياغة السؤال الذي دفع «لويس» إلى إقحام نظريته عن العوالم الممكنة في مجال التخيل . يعتقد لويس أنه قادر على حل معضلة مرجع الملفوظات التخيلية بفضل العلاقة التي يتصورها ما بين العوالم التخيلية والعوالم الممكنة. غير أن استعماله لمفهوم العوالم الممكنة لا صلة تربطه، مبدئياً، بالمعضلات التي يطرحها منطق التخيل، فقد طور، في أول الأمر، تحليلاً موسعاً للعوالم الممكنة لمعالجة القضايا المرتبطة بالمنطق الجهي⁽³⁾. ويبدو من المفيد أن نشير إلى السياق المنطقي-الدلالي الذي برزت من خلاله فكرة تطبيق مفهوم العوالم الممكنة على الأعمال التخيلية لفهم ما المترتب في حديثنا عن «العوالم» أو «الأكوان» في ميدان التخيل. تلجأ النظرية الأدبية، بسهولة، إلى مثل هذه التعبيرات، لكن

3- فعل ذلك أولاً في Counterfactuals (1973)، وبعد ذلك أعاد الأمر في كتابه : «De la pluralité des mondes» (2007/1986).

يتم، عادة، إهمال ونسيان الافتراضات الأنطولوجية والاستلزامات التصورية. فهل الحديث عن عالم أو كون تخيليين يفترض وجود عالم واحد أو عوالم عدة بجانب عالمنا أو فوقه . إن ربط نظرية العوالم الممكنة بالتخيل يمكن أن ينظر إليه كتطبيق لنظرية على موضوع، (واستنادا إلى ذلك سيكون صادقا أو كاذبا) أو أن الأمر يتصل بنقل تصور عادٍ لا يستدعي سوى قضية جدوى هذا الشيء وفعاليتها⁽⁴⁾؟

2- تجديد مفهوم العوالم الممكنة :

مبدئيا وجد مفهوم العوالم الممكنة انبعائه في منطق الجهة، ذلك أن علم دلالة العوالم الممكنة قد تم استهلاله على يد عالم المنطق الأمريكي ساوول كريبيكي في مقال نشره سنة 1963 «القيود الدلالية في المنطق الجهي». استهدف هذا النموذج صياغة علم دلالة للمنطق الجهي وتبيان طابع اكتماله. وارتكز، في ذلك، على ثلاثة عناصر:

- مجموعة عوالم ممكنة ؛
- وجود علاقة تقابلية بين عينة من هذه العوالم فيما بينها ؛
- وجود وظيفة «تقييمية» تحدد لكل قضية (p) مجموعة العوالم الممكنة حيث تكون ق (p) صادقة.

في نظرية العوالم الممكنة، يفترض أن كل جملة جهية يمكن إعادة صياغتها باعتبارها جملة تتضمن تكميما لهذه العوالم. وعلى

4- أحيل هنا، بخصوص هذه المسائل، على فيليب مونييري، «Fiction et croyance»، ضمن كتاب ف. لافوكا (2010).

هذه الشاكلة فإن من الممكن أن «ق» ستعاد صياغتها هكذا : «هناك عالم ممكن حيث «م» حيث «ق» صادقة» ومن الضروري أن «ق» يمكن أن تعاد صياغتها هكذا : «في كل العوالم الممكنة نجد أن «ق» صادقة». إن العالم الممكن هو مجموعة تامة ومكتملة حيث من الممكن لعالمنا أن يكون موجودا.

وقد نجم عن علم دلالة العوالم الممكنة نقاش مستفيض بخصوص طبيعة العوالم الممكنة وجودها. ففي الوقت الذي تؤكد أن هذه العوالم هي كيانات ذات هوية يمكن أن تكتم، فإن في ذلك إقرارا بأننا نقبل بوجودها. إن نموذج كريبكي يركز على علاقة لا متشابهة تعطي الأفضلية للعالم الحالي (عالمنا) مقارنة بالعوالم الممكنة التي هي عوالم زائدة. فالعالم الحالي إذاً هو العالم الوحيد الواقعي، وهو ما يدفعنا إلى التساؤل عن الذي يميز العالم الحالي عن بقية العوالم الممكنة، إن لم يكن جانبه المادي؟ ولقد كان ديفيد لويس من علماء دلالة المنطق الجهي القلائل الذين دافعوا عن فكرة أن العوالم الممكنة هي عوالم واقعية شأنها شأن عالمنا. هذا الاقتراح هو ما حثه على اقتراح تصور آخر للحالية يميز بين الواقعية والحالية، فقد بلور نظرية إشارية للحالية يصبح بموجبها المسند إليه «حالية» له الوظيفة نفسها للألفاظ «أنا»، «أنت»، هنا أو «الآن»، وهي ألفاظ يتوقف بعدها المرجعي على سياقها التلفظي أي العالم الذي جرى فيه هذا الفعل التلفظي. فإذا نظرنا إلى الأمور من زاوية هذا العالم الممكن، فإن كل عالم يصبح حالياً اعتماداً على وجهة النظر التي نرى

من خلالها ذاك العالم. فعالمننا الواقعي هو، في الواقع، عالم ممكن تم تحيينه. وهكذا إذا تحيزنا اعتمادا على وجهة نظر العالم الممكن لصار هذا العالم حاليا، ولصار عالمننا عالما من بين العوالم الممكنة (لويس، 2007: 150).

أما بخصوص الوضع الاعتباري للعوالم الممكنة، فقد طور لويس منطقا جھيا «متطرفا»⁽⁵⁾ يقر بوجود عوالم مختلفة (محددة وجوديا) ومنفصلة (مستبعدة أي شكل من أشكال التواصل الزمكاني)، غير أنها، على الصعيد الأنطولوجي، متشابهة، بدليل أنها عوالم موجودة. ونتيجة لهذه الواقعية فإن الحالية تصير قضية نسبية. ومما يدل على تعددية العوالم وتنوعها أن ليس هناك عالم حال تماما، فـ «كل عالم هو عالم حال بالنسبة لنفسه، ما يعني أن العوالم متساوية جميعاً. غير أن هذا لا يعني أن كل العوالم هي الحالية بالضرورة...» (لويس، 2007: 150).

3- الحقيقة في التخيل :

واضح إذاً أن ما أتاح لديفيد لويس العبور من نظريته عن العوالم الممكنة إلى التخيل هو إقتراحه بديلا لنظريات التخيل القائمة على ثنائية الواقعي والتخييلي، بإيجاد موقع قدم للحقيقة في التخيل. ففي مقاله «Truth in fiction» عرض لويس حلاً مكن من

5- أن العوالم الممكنة، وفق روبير ستالنكر، وهو الذي دافع عن واقعية معتلة، هي حالات ممكنة للعالم الواقعي، طرائق تكون بها الأشياء موجودة أو تكون بها القصص بديلة للقصص عالمننا الواقعي. وشدد ستالنكر على أن عالمننا الحالي هو العالم الموجود (ستالنكر، 1976: 65-75).

الخروج من النقاش الهوسرلي (نسبة إلى هوسرل) - المينوني⁽⁶⁾
بخصوص مسألة هل يجب أن نعتبر / لا نعتبر الكائنات، في التخيل،
موضوعات موجودة كي نتمكن من الحديث عن شيء صادق، وذلك
بنقل قضية الوضع الاعتباري لموضوعات التخيل إلى وضع
عوالم التخيل . فقد تساءل عن إمكانية إضفاء طابع الصدق على
جمل تنتمي لوحداث تخيلية غير أنها لا تنتمي إلى النص التخيلي
نفسه شأن «حكم على صدام حسين شنقا يوم عيد الأضحى». لهذا
الغرض، اقترح ديفيد لويس أن نطبق على التخيل الأدبي نظريته عن
العوالم الممكنة، منطلقا من الافتراض التالي: التخيلات الأدبية تمثل
عوالم ممكنة. فحسب لويس دائما، فإن الوضع الإحالي لملفوظات
التخيل لا يتوقف أساساً على وجود أو عدم وجود موضوعات تتم
الإحالة إليها، ولكن الأمر يتعلق بعوالم تحيل إليها هذه الملفوظات.
ومعلوم أن راسل اتخذ موقفا سلبيا من فكرة مينونغ بخصوص
منح صفة الوجود لما ليس موجودا. فحسب راسل، فإن عبارة
«مدام بوفاري تخون زوجها» هي عبارة خاطئة مادام أنه لا توجد،
في هذا العالم، أية هوية تعبر عن مدام بوفاري. فخاصية وجود
مدام بوفاري، حسب مينونغ، ليست خاصة توليفية. وخلص إلى
أن ملفوظا مماثلا يمكن النظر إليه باعتباره صادقا بمنأى عن عدم
وجود مدام بوفاري وذلك بالنظر إلى الأوصاف التكوينية الممنوحة
لها تخيليا، وهي أوصاف تامة في رواية فلوبير؛ غير أن لويس يعقب

6- نسبة إلى ألكسيس مينونغ ريتير (1853-1920) فيلسوف نمساوي واقفي اشتهر في مجال الأنطولوجيا الواحدة.

على ذلك متسائلاً عن صدق العبارة القائلة إن «شارلوك هولمس يقيم في المنزل 212B بشارع بايكر»، مع أن العنوان يحيل إلى بنك. فإذاً من غير الصواب، في عالمنا، القول أن هولمس كان يقيم في بنك، لأن المفتش، في رواية كونان دويل، كان يقيم فعلاً في العنوان المشار إليه مما يجعل القضية صادقة. وهذا ما يجعل لويس يطالب المينونيين بأن يشرحوا لنا كيف يمكن للحقائق المتعلقة بالشخصيات التخيلية أن تكون أحياناً منفصلة عن النتائج المترتبة عن سلوكاتها (لويس، 1983:262). ومن أجل تجنب الصعوبات الناجمة عن ذلك، قرر لويس اعتبار الكيانات التخيلية ليست موضوعات منعقدة، بل اعتبرها موضوعات واقعية في عالم معين. وبهذه الكيفية، فحينما أقول إن هولمس يقيم في ذلك العنوان، فالمعنى المقصود هو مجرد تأكيد يختصر القضية الصادقة. وحسب هذا النموذج، فإن أحمد في «عزوزة» لزهرة رميج⁽⁷⁾، كانت تربطه علاقة دعارة بالحمرية، هي عبارة خاطئة، في حين تعتبر العبارة «في عزوزة، فإن أحمد هو زوج السيدة عزوزة وأب لبناتها» صادقة. واضح إن مقدمة العبارة هي ما منح العبارة صدقيتها. وهذه المقدمة هي بمثابة سابقة (جزء مزيد على غرار حروف الزيادة في البنية الصرفية لمكونات الكلام). فحضور المقدمة، بكيفية ظاهرة أو مضمرة، من عدمه هو ما يجعل المحتوى التخيلي حاسماً. وعليه، فإن الحقيقة التخيلية هي حقيقة تلفظية (جهية) وممكنة. فإذا حرم المحتوى القضوي من إحالة على عالمنا الواقعي، فيمكن أن يمتلكها في عالم آخر ممكن، ذلك أن للعالم

7 زهرة، رميج، عزوزة، دار الناي ودار محاكاة، سوريا، 2012.

التخيلي القدرة على التحقق في عالم ممكن. ويستحسن هنا، تعويض ثنائية التخيل والواقع بثنائية العالم الحالي والعالم الممكن. ولهذا يحمي هذا النموذج فكرة غياب وجود الكيانات والهويات التخيلية التي تحيل عليها المحتويات والقضايا التخيلية، في العالم الحالي، بمنحها مرجعا في العالم الممكن.

إن نظرية العوالم الممكنة، لدى ديفيد لويس، حين نطبقها على التخيل فإنها تسمح بتعايش ما لا وجود له وإمكانية أن يحيل في الآن نفسه، وهو الأمر الذي سيحدد الوظيفة الإحالية في الخطاب اليومي. تكمن أهمية أطروحة ديفيد لويس في الطريقة والهيئة التي أتت بها واقعيته الجبهة⁽⁸⁾. فنظريته عن الحالية أتاحت له فرصة التخلص من فكرة النقل؛ نقل نموذج خاص ومتفرد يعتبر الإحالة واحدة ووحيدة ما بين الكلمات والعالم، في مقابل كثير من المنظرين الذين أسسوا نماذجهم النظرية على أساس أسبقية الواقعي على التخيلي. ومن هنا تجنب لويس فكرة النظر إلى العوالم التخيلية من زاوية نموذج وحيد وأوحد (العالم الواقعي).

4- عوالم كثيرة لممكنات التخيل؛

من الواضح أن المجهود الذي بذله ديفيد لويس لم يترك منظري التخيل، في وضع اللامبالاة، فقد اهتموا، في وقت

8- ويفضل اعتراضات ساوول كريبكي، فقد صاغ لويس مفهوم كون الاعتقاد (pretence or make believe) (لويس)، 1983: 266) مما أتاح له إقامة بعد تداولي وخارج سيميائي.

مبكر، بنظريات علم دلالة العوالم الممكنة⁽⁹⁾، إذ استلهم البعض نظرية العوالم الممكنة في بلورة نظرية للعوالم التخيلية غير متجاهل الصعوبات الإستمولوجية والتصورية التي تتولد عن العوالم التخيلية وهي توظف مفهوم العوالم الممكنة والنتائج المصاحبة.

5- قضية الفجوة بين عالم تخيلي وعالم حال :

تعتبر أعمال كندل والطنون وماري لاور ريان من بين الامتدادات الأكثر أهمية التي شهدتها نظرية ديفيد لويس. فقد اشتغلا على فينمونولوجية التجربة التخيلية. وتعتبر بحوث ريان شديدة الصلة بنموذج لويس مقارنة بغيرها، ففي مقالها المشهور بمجلة «بويطيقا» «Fiction, Nonfactuals and the Principle of Minimal Departure»⁽¹⁰⁾ اقترضت من مفهوم لويس عن «التشابه النسبي»⁽¹¹⁾ بين العوالم الممكنة لكي تطبقه على مجال التخيل مع بلورة منهجية لتفسير التجربة التخيلية. وعليه فقد طورت ما أسمته بـ «مبدأ الفجوة الدنيا» بغرض تقييم القضايا المرتبطة بالعوالم التخيلية. يمكن اعتبار العالم النصي قابلا للولوج اعتمادا على العالم الحالي، أي ممكنا إذا أمكن للقارئ أن يطبق عليه هذا المبدأ.

9- انظر رومان (1994) وبولوزيل (1998). وكما تلاحظ ريان ذلك (2010: 53)، فإن «مفهوم العالم الممكن يشمل سلسلة متنوعة من التأويلات الفردية الملحقة بغايات مختلفة. فلا يمكن أن ننتظر عالم منطلق إلى أن يحدد قيود حقيقة الفواعل اللفظية تماما كما يحدد منظر أدبي مفهوم العالم الممكن ذلك.»

10- Ryan (1980 : 403-422).

11- Lewis, (1973: 48-52).

لنفترض القضيتين التاليتين :

- (1) العيشوني⁽¹²⁾ هو شخصية معجبة بالجنس اللطيف ؛
- (2) العيشوني شخصية لا تهتم بإغراءات الجنس اللطيف.

من أجل تعرف مدى قيمة الحقيقة، من الواجب افتراض عالمين
ممكنين :

- عالم أ حيث كل ملفوظات محكي محمد برادة عن العيشوني هي محكيات صادقة، بحيث (1) صادقة، و (2) كاذبة.
- عالم ب حيث كل ملفوظات محكي محمد برادة صادقة، لكن (1) كاذبة و (2) صادقة.

وانطلاقاً من هذه الوضعية، حيث يجب أن نبحث عن أي العالمين هو الأقرب إلى عالمنا. ومن أجل ذلك يجب أن نطبق «مبدأ الفجوة الدنيا». وبحسب مضمون أطروحة ريان، فإن الوضعية الممكنة هي أن نختار العالم الذي يكون فيه العيشوني غير مهتم بإغراءات الجنس اللطيف، مادام أن الأشخاص الذين ألفوا تصوير أجساد النساء، والعناية بجمالية المحاكاة لا بموضوعها، في عالمنا الواقعي، هم غالباً أشخاص باردون أو لا تعنيهم كثيراً إغراءات الجنس اللطيف. ولكن بأي كيفية سيلج القارئ العوالم التخيلية؟ وكيف سيصبح جزءاً من تجربة التخيل؟

جواباً عن السؤالين السالفين تتفق ريان مع لويس ووالطون على حقيقة مفادها أن التخيل يستند إلى لعبة التظاهر، وهو

12- محمد برادة (1993): الضوء الهارب، منشورات الفنك، الدار البيضاء، المغرب .

ما أتاح لها القول أن «هذه اللعبة تستلزم توهم العالم الحالي للكون التخيلي موجودا بمعزل عن النص الذي يصفه» (ريان: 58:2010)⁽¹³⁾.

إن فكرة تطبيق مبدأ الفجوة الدنيا هي خاصية لكل النظريات التي تشتغل على التخيل من منظور المحاكاة. فوفق هذا المبدأ فإن الإحالة تشتغل، في العوالم التخيلية، ما دامت هذه الأخيرة توجد إلى جانب العالم الواقعي، في الآن نفسه؛ أي مادام الممكن في التخيل له صفة الإمكان في العالم الواقعي. ولكن هل تعتبر أفضل وسيلة لتقييم التأويلات التي نجريها على التخيلات هي البحث عن أوجه الشبه بين العوالم الممكنة وعالمي الحالي؟ لم ليس هناك مكان، في عالمنا، لرجل مثل العيشوني يهتم بإغراءات الجنس اللطيف؟ تمثل هذه الإمكانية جزءا من واقعنا.

عمل والطنون على اقتراض مفهوم التشابه النسبي من لويس، وهو ما يجعله مقربا من ريان (والطنون، 1990:144). يرتبط مبدأ الواقعية لدى والطنون بمبدأ آخر «مبدأ الاعتقاد المتبادل»، وهو مبدأ يرتبط بمفهوم لدى لويس يسمى «عالم المعتقدات الجمعية». وبالرغم من استلزام والطنون لأطروحات ديفيد لويس، إلا أنه رفض مع ذلك تطبيق مفهوم العالم الممكن على مجال التخيل.

13- وعن موقف ريان من الوضع الاعتباري الأنطولوجي للعوالم الممكنة، ينظر :

« Atelier de théorie littéraire : Des mondes possibles aux univers parallèles », URL : <http://www.fabula.org/atelier.php?>, Fabula, mai 2006, URL :

Des_mondes possibles aux univers parallèles, [consulté le 15 mai 2021].

تعوض لعبة فعل الإيهام، لدى والطن، وظيفة تحيين العوالم التخيلية التي طالما اضطلعت بها العوالم الممكنة. إن «الحقائق التخيلية»، لدى والطن، ليست «حقائق في عالم ممكن». تكون (p) تخيلية حينما تكون مطابقة لشخص يتظاهر أنه يعتقد في (p)، فليس من الضروري أن تكون هناك إحالة. وعليه نلاحظ أن والطن يدافع عن فكرة كون القارئ الواقعي يسقط، في العالم التخيلي، أنا تخيلية تشاهد الأحداث التخيلية. إن القارئ الذي يقبل بإمكانية أن يحب سارد «البحث عن الأزمنة المفقودة» لمارسيل بروست، ألبرتين، أو أن اسوان هو خليل أوديت⁽¹⁴⁾، يعرف جيدا أن هذا الأمر ليس صادقا سوى في العالم التخيلي للرواية.

من المفيد أن نلاحظ أن الفرضيات اللويسية التي ألهمت نظريتا والطن وريان هي تلك التي تفيض عن الإطار الأنطولوجي-الدالي الذي طالما تركز فيه لويس، وهو ما دعاها إلى تجاوز هذا الإطار من أجل تطوير فينومنولوجيا التجربة التخيلية.

وبالفعل، فإنه في الوقت الذي نبحث فيه عن معرفة الشروط المصاحبة التي تجعل من العالم التخيلي عالما ممكناً، فإنه يبدو ضروريا أن نستحضر معتقدات المشاركين في لعبة التخيل، كما أشار إلى ذلك، بشكل واضح، ديفيد لويس في «الحقيقة في التخيل». ومن الأكيد أن هذا العبور لم يكن مقنعا بالنسبة لمنظرين آخرين شأن طوماس بافيل (1988:113):

14- <https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/proust.htm> (consulté le 27/09/2016 à 20h40)

«(...) ليحدث التخيل أثره، فإن القارئ ملزم، كما المؤلف، أن يتخيلا أن الرحلة إلى أرض التخيل لم تحصل أبدا. (...) إن المسافة التخيلية يبدو أنها تميل إلى الاختلاف. ومن أجل التحكم في هذه المسافة وجب تقليصها إلى الحد الأدنى (...) ولكن يمكن وصف تحول الواقعي إلى تخيل بمجرد قياس الفروق بين نقطة البداية وعالم الوصول؟ وهل هذه الفروق هي ذات طبيعة كمية خالصة كما يفترض ذلك مفهوم التشابه النسبي لدى لوييس؟».

إن هذه التساؤلات تتحول إلى اعتراض خطير لأنها تعيد النظر في استعمال نظرية لوييس عن العوالم الممكنة. فالعالم التخيلي لا يمكن تحيينه أو «تحقيقه» في عالم ممكن إلا بعد قلب عشوائي للروابط القائمة ما بين مفهومي الواقعي والممكن كما نفهمهما عادة. وما الذي يجنيه قارئ التخيل من التظاهر بالاعتقاد بأن العالم التخيلي هو عالم صادق؟

وكأثر لهذا النقاش رفض منظرون كثير إمكانية تحديد هوية العوالم التخيلية في التخيل انطلاقا من نظرية العوالم الممكنة في المجال المنطقي والفلسفي وذلك لكون العوالم التخيلية مطبوعة بالنقص وعدم الملاءمة مقارنة بالعوالم الممكنة.

وفي هذا الباب بلور الباحثان بيتر لامارك وشتاين أوستن في مؤلفهما «الحقيقة والتخيل والأدب» نقداً تفصيلياً للمعادلة التي أنشأها لوييس ما بين العوالم الممكنة والعوالم التخيلية⁽¹⁵⁾. وقد

15- لامارك وأولسن (1994) الفصل الرابع، كما يمكن الرجوع إلى تحليلات مفصلة تتناول الفروق بين العوالم الممكنة والعوالم التخيلية لدى كل من أمبرتو إيكو (1994) وديولوزيل (1988).

لاحظا أننا نتكلم عن العوالم التخيلية، بطريقة مألوفة، أو «عوالم» الرواية أو المؤلفين، غير أنها ليست العوالم الممكنة في منطق الجهات. فالمعنى المألوف لـ «العالم التخيلي» هو «بنية» تخيلية تحدد مجالا محدودا من الخصائص النوعية الملائمة. حينما نتحدث عن «عالم» كاتب بعينه فإننا نحيل إلى عينة من السمات الخاصة المتواترة في روايات مختلفة للمؤلف نفسه. وتكمن مشكلة العوالم الممكنة في كونها تستوعب مضامين كثيرة. فهي عوالم «تامة»، أي ليست مغلقة بالمعنى الاستدلالي، ولكنها محددة من حيث التفصيلات. وعلى العكس من ذلك، فإن العوالم أو البنيات التخيلية، هي ذات طبيعة ناقصة (لامارك وأولسن 1994: 91) تسعى إلى تفسير هذا الانفتاح معتبرة أن كل تخيل لا يوازي عالما ممكنا فقط، بل يوازي مجموعة عوالم. ولهذا طالبا من نظريات التخيل الابتعاد عن العوالم التخيلية باعتبارها عوالم ممكنة وتصورها كـ «أبنية تخيلية» شديدة الصلة بالصيغ اللغوية.

6- عن التخيل كتجربة دون إحالة :

لقد اتضح لنا أن تطبيق نظرية العوالم الممكنة (وفق صياغة ديفيد لويس) على نظرية للتخيل يمكن أن تستغني عن الدعم الذي يقدمه مفهوم العالم الواقعي والشكل الوقائعي الذي يجبر منظري التخيل على معالجة الروابط القائمة بين التخيل والواقع من وجهة نظر التعارض الأنطولوجي. وهي الصعوبات نفسها التي جابهت دولوزيل. والسؤال هو: لماذا نخضع للنص وقراءة العالم الذي

ينتج؟ ما الجدوى من تحجير التخيل في عوالم أخرى مختلفة وجوديا عن عالمنا؟ وقد سعى دولوزيل (1998:14) إلى معالجة هذه المعضلة مؤكدا أن «العوالم الممكنة لا تنتظر أن يتم اكتشافها داخل مستودع بعيد أو متعال، لأنها تبني بفضل الأنشطة الإبداعية للعقل والأيدي البشرية»⁽¹⁶⁾. ولكن ما الذي يجعل ما هو ممكن في التخيل ينتمي، بالضرورة، إلى عالم مخصوص «تام وكامل»؟ ما السبب الذي يجعل من الممكنات عناصر لا تنتمي إلى الواقع؟ يصرح بافيل (2010:309) قائلا أن «مجال اللاواقعي يمثل الإقامة الطبيعية للآثار التخيلية». ونحن نتساءل إن كان هذا سببا كافيا لتحليل التخيل وفق قيود العوالم الممكنة. يقينا، لقد كان مفهوم العوالم الممكنة، لدى لويس، عونا لتحليل العبارات اللاواقعية وهو ما أسهم في تطوير نظريات منطق الجهات.

16- انظر أيضا كريكي (1980:44): «العوالم الممكنة منصوب عليها ولا يتم اكتشافها بواسطة تليسكوبات عملاقة».

خاتمة :

إن امتلاك التخيل وجودا سيميائيا مستقلا يمثل مبدأ عاما للتخيل؛ مبدأ يجب التفكير فيه جديا. ويمكن أن نرسم لهذا النقاش صورة كما يلي :

سيكون من الأمور المقبولة القول أن النصوص التخيلية هي «عالم تشيد نصوصا»، وهو ما يعني أن حالات الموجودات التخيلية لا تأخذ قيمتها إلا إذا بنيت داخل النصوص: شخصيات الروايات التي لم يصفها أحد، وليس لها وجود، هل هي شخصيات تخيلية؟

الفصل السابع : التخييل الأدبي التفاعلي

- مقدمة

1- معضلة التخييل التفاعلي

2- ملأمة الموضوع

3- تنسيق مسار بعينه

- خاتمة

مقدمة :

هناك أكثر من نبوءة للفيلسوف الفرنسي بول ريكور قد تحققت. ولعل أشد نبوءاته إثارة ما ورد في مؤلفه المفصلي «الزمن والحكاية» (ج2، ص48)⁽¹⁾، حيث نبهنا ريكور إلى ضرورة أن نثق في انتظارات القراء، وأن نتيقن أن العديد من الصيغ السردية التي لا نعلمها، لحد الآن، هي في طور الولادة والنشأة. وهي أمور تدل على أن الوظيفة السردية يمكن أن تأخذ أشكالاً متنوعة، لكنها لن تفنى أبداً. وصيغة التخيل الأدبي التفاعلي واحدة من هذه الصيغ التي بلورتها العبقورية السردية الإنسانية المعاصرة.

تحيل عبارة التخيل الأدبي التفاعلي إلى أعمال متنوعة جداً. وفي هذا التنوع يسائل التخيل الأدبي التفاعلي، دفعة واحدة، التخيل والعتاد التفاعلي، الوسائط المتعددة والأدب.

ونظراً لكون التخيل التفاعلي يبدو عملاً محكماً ومفعماً بالتوترات، فقد أصبحت له قدرة هائلة على المساءلة، بل القدرة على التنبؤ. هذا التوتر ناشئ، قبل أي شيء، عن التفاعل ما بين السردية والتفاعلية. وهو ما يمكنه من تفعيل روابط أخرى أو توترات بشكل متجدد، على المستويات والأصعدة الآتية:

- فعلى مستوى التخيل، نلاحظ أن التفاعل يحصل ما بين التقارب والتباعد، ويمكن تشخيصه من خلال لعبة التبشير والإنعكاس والمطاوعة؛

1- Ricoeur, P : (1983) Temps et Récit, Paris, Eds Seuil, T2, p.48.

• وعلى صعيد العتاد التفاعلي، نجد أن التوتر ما بين الالتقاط والمراقبة، يأخذ شكل لعب حول ضياع اللقطة؛

• وعلى مستوى موارد الملمتيديا، فإن التوتر بين التخيل النصي ومحكي الوسائط المتعددة يمكن أن يترتب عنه اشتغال على النص باعتباره مادة دينامية أو مادة متعددة سيميائيا؛

• أما على صعيد الإندراج في الأدب أو عدمه، فإن التوتر ما بين أفق الانتظار والانزياح الجمالي يبرز، بشكل كبير، من خلال جمالية مادية النص أو جمالية الوسائل أو العتاد.

والواقع أن التخيل الأدبي التفاعلي هو أكبر من مجرد جنس مستقل؛ إنه حقل للتجريب لا ينتهي.

لعله من أكثر الملاحظات التي يتفق عليها متتبعو تطورات نظريات الأدب الحديثة، أقصد ما حصل خلال القرن 20، هو إعادة النظر في أطر وأعراف أدبية كانت تبدو إلى تاريخه من الأمور الطبيعية. فمفهوم المؤلف أو جنس الرواية، مثلا، ورغم كونهما من المفاهيم الحديثة نسبيا، بديا، وبشكل مفاجئ، منتهيين تاريخيا. فخلال الستينات، كانت إعادة النظر هذه بخصوص طبيعية عينة من الأعراف الأدبية، واقعة قوية إبستمولوجيا وتقنيا، سواء أعلق الأمر بالتحليل البنيوي أو ما بعد البنيوي (ميشيل فوكو، 1969)، أو مع رولان بارت الذي أعلن «موت المؤلف» (بارت، 1968) أو مع البحوث التي اشتغلت على الأدب

بمساعدة الحاسوب⁽²⁾. في هذه المرحلة التي طبعتها فكرة الشك، لم يعد هناك أي حقل، بما في ذلك حقل الأدب، بمنأى عن حالة الشك التي ميزت التفكير الأدبي خلال الستينات والسبعينات، من القرن الماضي. وهكذا لم ينج التخييل هو الآخر؛ فقد بشرت ما بعد الحداثة بنهاية «السرديات الكبرى» (Les Grands Récits) (ليوطار، 1984)، وهو ما يطابق، تاريخياً، نهاية الإيديولوجيات والمعتقدات.

غير أن التخييل، مع ذلك، حافظ على ديمومته. فكونه نمطاً للتنظيم (التماسك والانسجام) بين الملفوظات، مكّنه، دوماً، من أن يحمي وجوده من الزوال في مواجهة ثورات ثقافية وتكنولوجية. فقد تأقلم مع الوسائط والحاملات جميعها : الشفوي، النصوص المطبوعة، السينما، التلفاز...

اليوم يحتاج التخييل إلى الحاملات الرقمية والوسائط المتعددة كي يصير «محكياً تفاعلياً». وعليه، فإن أي تغيير ماديّ يشمل الحاملات، ستنتج عنه تغييرات مهمة في مجال فن عرض الحكايات. هذه التغييرات حصلت بكيفية تدريجية ؛ فقد سعى المؤلفون، في بادئ الأمر، إلى إعادة إنتاج نماذج العصر السابق قبل أن يبحثوا عن صيغ استثمار الإمكانات السردية للوسيط الجديد (وهكذا نجد السينما، في أول الأمر، أعادت إنتاج الخشبة المسرحية (كليمون، 2000)). فليس إذاً مفاجئاً أن تبحث التخييلات التفاعلية، اليوم، عن صيغة للكتابة خالصة لها.

2- يمكن أن ننكر، في هذا الباب، كتاب : La machine à écrire، لجان برونو، 1964.

1- معضلة التخييل التفاعلي :

رغم أن التخييل التفاعلي ما يزال في طور البناء، فإنه يتكون من لفظتين لا تبدوان منسجمتين. والأنكى من ذلك، فإن التخييل التفاعلي هو حصيلة تناقض كبير؛ فالسرديّة تستلزم أخذ القارئ بعين الاعتبار، ومساعدته على تتبع القصة من بدايتها إلى نهايتها. في حين تقوم التفاعلية على تحرير طاقة القارئ بجعله متفاعلاً⁽³⁾، قادراً على التدخل، في مجرى التخييل، على أكثر من مستوى (القصة، بنية التخييل، السرد).

إن التخييل السردي يغطي عدداً مهماً من المجالات والممارسات؛ إذ يتم توظيفه في مجالات ألعاب الفيديو، والبرامج اللعبية-التربوية، وفي السينما التفاعلية، وفي ورشات الكتابة المباشرة (On line)، وفي أشكال التَّخْيِيل الأدبيِّ الترابطيِّ... وفي جميع الحالات، وفي كل هذه المجالات، مهما كانت صيغة التخييلات التفاعلية، نلاحظ أن المؤلفين يواجهون الصعوبة نفسها: كيف يمكن إحداث تصالح بين السردية والتفاعلية؟ أو بالأحرى، كيف يمكن أن يحدثا في الآن نفسه؟

فالمؤلف مدعو، على الدوام، إلى النجاح في الإمساك بالسردية والتفاعلية، دفعة واحدة. غير أن الأمر لا يخلو من مشاكل نظرية وتطبيقية، فمن أجل الإمساك بما سلف، يجرب المؤلفون حلولاً

³- يتم توظيف مفهوم «القارئ» حتى في الحالات التي لا تكون فيها علامات لسانية يمكن قراءتها نحن، في هذا، نحيل على مفهوم «مكتوب الشاشة» لإيف جانيري وإيمانويل سوشي. وهو مفهوم ينكرنا أنه يجب «النظر إلى الصيغ والتحويلات الواسطية التي أحدثها الحاسوب [...] باعتبارها صيغاً كتابية وتحويلات لقضاء الكتابة» (جانيري، 2000، ص 109).

مختلفة. ففي مجال لعب الفيديو، مثلاً، فإن الحلول كامنة في هذا النوع من التناوب ما بين اللعب والتخيل : محكي- لعب- محكي- لعب... فحينما يكون اللاعب، في وضع لعب (المقاطع الصالحة للعب)، لن يكون هناك محكي، رغم غياب ما يحول دون تطور الحكاية، إلا أن هذه الأخيرة غير موجودة لأنها ليست محكية من لدن السارد. فكلما تعاظم دور المتفاعل تضاءل حجم التخيل. وكلما فرضت التفاعلية نفسها، على نحو متزايد، فإن الأدبية تتضاءل، بشكل ملموس⁽⁴⁾. وكان ميشيل بيرنار قد أشار إلى هذه الصعوبة أثناء تحليله لنص لافاي⁽⁵⁾:

«لب المشكلة، أنه من المستحيل أن «نحكي قصة» معتمدين مثل هذا الحامل. فكل «مقاطع قصة» ليست سوى تأمل طويل عن استحالة أن نعيش (وبالتالي استحالة أن نسرد) قصة» (بيرنار، 1994).

هكذا، وبعد أن شهد التخيل الترابطي صعوداً ملموساً، بالولايات المتحدة، خلال التسعينات، نتساءل هل ما يزال مطلوباً أو هو، كما قال البعض، يسير باتجاه طريق مسدودة. ألم يصرح أحد المتحمسين، مع نهاية 2004، أن «توظيف النص الترابطي وفق منظور سردي لم يكن أبداً فكرة جيدة»⁽⁶⁾.

4- Clément, J : «La cyberlittérature entre littérature et jeu vidéo», Revue Formules, N°10, 2006.

5- يشكل هذا النص، حسب ميشيل بيرنار، أول محاولة لكتابة «رواية ترابطية» فرنكفونية.

6- جوطابي مدير نشر المجلة الإلكترونية «Electronic Book review» الذي استشهد به فيليب بورتز في مقاله : «La littérature déplacée» المنشورة سنة 2006 في العدد 10 من مجلة «Formules».

2- ملأمة الموضوع :

إذا كانت مادة اشتغال التخيل التفاعلي تبدو، بطبيعتها، متناقضة، فإن تحليل التخيل التفاعلي قد يطرح مشكلة الوحدة . فما الذي يجمع بين محكي ترابطي قائم فقط على النص، ومحكي متحرك أو وسائطي بصيغة فلاش. إنه محكي يستثمر التوالد النصي، محكي يكون فيه القارئ مدعوا إلى أن يضطلع بدور الكاتب؟ نشير إلى أن التخيل التفاعلي كان منذ التسعينات موضوعا لبحوث عميقة (مولثروب، 1991، برنشتاين، 1995، كليمون، 1995) بالإضافة إلى التخيل التوالدي (بال، 1997). غير أن الأمر لا ينطبق على الأشكال والصيغ الأخرى للمحكيات التفاعلية التي كانت موضوع تحليل من غير أن تتوفر لها إمكانات تنظيرية.

كما أن إدراج البحث في التخيل الأدبي التفاعلي يطرح مشاكل متنوعة منها ما هو سيميائي (هل يمكن لمحكي أدبي أن يكون ذا طبيعة وسائطية أيضا ؟) أو مشاكل تتصل بالحقول السوسولوجي. غير أننا إذا انكبنا على الأدب المكتوب والمنشور ورقيا، نلاحظ أنه يُساءل غالبا على محدودية الحامل (كليمون، 2000). وقد سعى محمد سناجلة، في مجمل محكياته التفاعلية⁽⁷⁾ إلى تثوير التخيل سواء من خلال معالجة المحتوى (الصوغ التخريفي لصورة المؤلف وطبع

7- شات- صفيح- «ظلال العاشق» (التاريخ السري لكموش) :
<http://sanajleh-shades.com/pages/articles-and-studies>

ذلك على الشخصيات) أو من خلال الحوار المفتوح مع القارئ أو ما يتصل بالجانب الطيبوغرافي وتنظيم الصفحة. ولعله من الاختيارات المتاحة أمام السناجلة وغيره من المؤلفين الذين ساروا قدما في مجال التخيل التفاعلي :

- خرق العادات المرتبطة بقراءة الكتاب؛
- تقديم المؤلف على شكل جويبات تشتمل على وريقات منفصلة حيث نجد أن كل ورقة تمثل مجزوءة روائية؛
- غياب التنظيم، وجعل الوريقات التي تميل إلى التنظيم تحمل حرف «س (X)»؛
- عدم التشجيع على القراءة الشاملة؛
- جعل القصة غير مفصلة عن تأمل متكرر يسعى إلى التحرر من الإكراهات المادية للكتاب الورقي.

وبناء على ما سلف سيكون بإمكاننا تحليل التخيلات الأدبية التفاعلية على أنها محكيات في وضعية تفاوض مع الإكراهات التي يطرحها الحامل الرقمي. كما يمكن القول بالفرضية الآتية: إن التخيل الأدبي التفاعلي يسهم في إرساء مساءلة عميقة للمحكي، خاصة في صلته بالحامل الرقمي. ومن هنا لا نشك في أن التخيل الأدبي التفاعلي هو موضوع خصب ومثمر للبحث والتحليل.

3- تنسيق مسار بعينه :

يمكن للتساؤل العلمي أن يجد صدهاء في محكي شخصي. فنظرا

لتكويني الأدبي المحض لطالما تساءلت مبكرا التساؤل الآتي: هل يُكَيَّفُ الحاملُ السردية؟ ولما اطلعت على مؤلفات سعيد يقطين ومحمد أسليم وغيرهما قادتني بعض اهتماماتي إلى السؤال لدى محيطي الأسري عن وضعيات التصور والتطوير في مجالات صناعة الملمتديا. على إثر ذلك انبثقت أسئلة أخرى لاشك أنها اليوم محور إنتاجية كل المشتغلين على قطاع النصوص الترابية أو النصوص الأدبية التفاعلية (كما هو الحال لدى الباحثين المصريين السيد نجم ومحمد هندي والباحثتين المغربيتين فاطمة كدو ولبيبة خمار)؛ ومنها : كيف يصبح بمستطاعنا سرد قصة بإدماج سيميائي للوسائط المتعددة⁽⁸⁾، وذلك حتى يبرز المكونان وينشئان معنى معيناً بشكل كلي وجمعي؟ كيف يمكن أن نحكي للقارئ، بشكل مستمر، وعبر أفعال مادية على متن الحامل نفسه، ونسمع له، في الآن نفسه، أن يتدخل في مجرى القصة؟ هذان التساؤلان جاءا تباعا لكي يغذا التساؤل الأول حيث سيصبح السؤال على الشاكلة الآتية: هل يكيف الحامل الدينامي والمتعدد الوسائط شكلا مخصوصا من أشكال السردية ؟

8- نفهم من مصطلح وسائط أو موارد وسائطية المعنى الدال على الصيغ السيميائية (ببيري، 2000:35). وهو يحيل إلى المعنى الأول من التعريف الآتي :

« يشير الوسيط إلى :

1- إجراء عام للمصوغ الترميزي (الكلام المتفصل، والعلامات الغرافية والصورة التناظرية)؛

2- شيفرة اجتماعية للتواصل (اللغة التي يوظفها المتكلم أو الكاتب)؛

3- حامل فيزيائي للكتابة والتخزين (حوامل ممغنطة، ميكروفيلم، وأقراص مرنة)؛

4- عتاد للنشر.

هذا السؤال العلمي المتعلق، في الآن نفسه، بالأدب والكتابة التفاعلية والوسائطية، وجد ضالته في التخيل الأدبي التفاعلي، وتحول إلى موضوع للبحث العلمي.

ونود في نهاية هذا المقال أن نتقدم بتعريف لطبيعة التخيل الأدبي التفاعلي (وهو تعريف عام ومؤقت). نعتبر التخيل الأدبي التفاعلي نشاطا تجريبيًا تكون فيه قواعد الكتابة والقراءة في طور التشكل. والأمر يستلزم، في نظرنا :

(1) حضورا لمتواليات من الأحداث تشكل قصة⁽⁹⁾ في مقابل مقصدية تركز على اللعب (على المدلول) كما هو الحال في الكتابة (الشعرية)؛

(2) أن تكون صيغة عرض هذه القصة هي السرد (في مقابل اللعب الدرامي) (بالمعنى الأرسطي⁽¹⁰⁾) حيث يعيش اللاعب القصة دون وساطة السارد)؛

(3) وأن يكون محكيا تفاعليا، أي يستلزم نوعا معينا من البرمجة المعلوماتية وتدخلات مادية من لدن القارئ.

9- اقترح جيرار جنيت (1972) التمييز بين ثلاثة معان لمصطلح محكي : القصة (الأحداث المروية، الدال)، والحكاية (فعل التعمير (تلفظ الأحداث، المدلول) والسرد (الفعل السردي المنتج، التلفظ).

10- نجد في الفصل الثالث من بويطيقا أرسطو حديثا عن هذا الأمر، يمكن أن نعرض شخصيتين، في حالة حركة، سواء باعتبارها ساردا (apangelia) أو يتم تحريكها في حالة رد فعل (الفاطون في السرد). ومن الواضح أن أرسطو يستعير من أفلاطون طيبولوجيته (في الجمهورية): يسمح للشاعر أن يحكي مثل السارد (الحكاية الخالصة والبسيطة (halpe diègesis) أو أن يتحدث كما لو كان شخصا آخر (إنها المحاكاة الأفلاطونية). غير أن أرسطو يصنف هذين الممكنين في دائرة المحاكاة؛ إذ هما معا طريقتان للعرض، ويضع السردي في مقابل الدرامي.

التخييل التفاعلي =

القصة + السرد + التفاعلية (المرتبطة بعناد تقني معلوماتي)

وإذا اعتبرنا الأدب هو «الاستعمال الجمالي للغة المكتوبة»،
فيجب أن يتضمن التخييل الأدبي التفاعلي مكونا نصيا تفاعليا، وهو
ما يعني استبعادا للمحكيات التفاعلية عبر الصور فقط.

خاتمة :

- نمط الخطاب : التخيل؛
- الشكل السيميائي : النص + أشكال أخرى؛
- العدة التقنية :برنامج معلوماتي وحامل رقمي؛
- التخصص والحقل : الأدب؛

وعليه، فإن الإطار النظري المركب الذي يسعف على تحليل ونقد التخيل الأدبي التفاعلي هو إطار تلتقي عنده السرديات (الشكلية والتيماتيكية) والسيميائيات ونظرية الفعل وسوسيولوجيا الأدب.

الفصل الثامن: التخيل التاريخي من منظور ما بعد حداثي

- مقدمة

- 1- فلسفة التاريخ الما بعد حداثية
- 2- التاريخ بوصفه تيمة في التخيل المعاصر
- 3- المسألة الأنطولوجية لما بعد الحداثة والانعكاس الذاتي
- 4- تعريفات التخيل التاريخي الما بعد حداثي
- 5- باختين والحوارية في الروايات التاريخية الجديدة
(المابعد حداثية)

- خاتمة

مقدمة :

يهدف هذا الفصل إلى معالجة إشكالية مفهوم التخيل التاريخي، من خلال وضعه في إطاره التاريخي والإبستمولوجي الذي من شأنه أن يضع حدا للخلط الناشئ حديثاً، في التفكير الأدبي العربي، الذي فهم خطأ مفهوم «التخيل التاريخي» كما اقترحه الباحث العراقي عبد الله إبراهيم. من المعلوم أن هذا الباحث تبنى هذا المفهوم تفادياً للمشاكل الكثيرة التي يطرحها مفهوم الرواية التاريخية، من غير أن يتضح لعموم الباحثين أن الأمر لا يتعلق فقط بتبديل مفهوم بمفهوم، ولكن الأمر متصل اتصالاً قوياً بالانتقال من براديجم إلى براديجم آخر. ولعل غياب الصلة بين نظرية ما بعد الحداثة ومفهوم التخيل التاريخي هو ما سمح باستمرار نفس عائلة المفاهيم الثنائية التي ما فتئ النقاد والباحثون اعتمادها في إطار تمييز الواقع من التخيل والواقع من التاريخ والتخييلي من اللاتخييلي، ألخ، بتأثير من البراديجم الوضعاني، في حين تعتبر نظرية ما بعد الحداثة كل حديث عن المرجع الخارجي وهما، وأن أفضل مرجع للنص التخييلي هو النص ذاته، بتأثير من البراديجم البنائي (التشييدي). ومن هنا تستمد هذه المقالة قيمتها في أنها تعيد عقارب الساعة إلى التوقيت الكوني كي تقوم معرفة (مغلوبة) انتشرت وعمت ونجست عنها الكثير من المغالطات سواء على مستوى التنظير أو التحليل. إن مفهوم التخيل التاريخي يجر خلفه قيماً ثورية ومصطلحات ومفاهيم جديدة، يدمج نظريات أخرى تحول دون استمرارية سلسلة القيم التفكيرية والتفكيرية الكلاسيكية والحداثية.

من المعلوم، لدى أهل الاختصاص، أنه منذ فجر القرن 19، عدّ التاريخ والتخييل مجالين منفصلين تماما، يمتلكان صيغا سردية متباينة، لكن الكتاب عملوا على الاقتراب من التاريخ بالرغم من حالات المقاومة والامتناع؛ فالمؤرخون يحيون الماضي، منتدبين أنفسهم لاستكشاف «حقيقته»، بينما سعى صناع التخييل الروائي إلى التطبيع مع «الواقع» الذي قدمه لهم المؤرخون. هذا المسعى، للاقتراب من التاريخ، بقي مستمرا إلى العصر الحديث. ولقد كان النقاد الجدد ينفرون بشدة من التاريخ، لاعتقادهم أن هناك خطرا يهدد استقلالية الأدب ونقاءه، وركزوا كثيرا على افتراض أن الأدب بنفسه آلة للتفكير في ذاته. هكذا سيتحول الجهل التاريخي والنسيان إلى مواقف مهيمنة، فوجه التاريخ بكراهية من لدن الروائيين، مع ميل شديد إلى العناية بمشكلات الذات الصغيرة أو العلاقات البينية المعزولة.

حصل قبول كبير لما هو تاريخي، مع سنوات الستينات والسبعينات، بل حدث تغير في مفهوم التاريخ نفسه، مما أسهم في استدماج مواد تاريخية في التخييل المعاصر. وهكذا تمت العودة إلى التاريخ وإعادة استكشافه، على يد الروائيين المابعد حداثيين الذين حرصوا على استدماج التاريخ في منظومات التخييل المعاصر، من خلال ابتكار أصوات جديدة ومختلفة. بهذا الصنيع فتحت تجربة تخييل التاريخ أبوابا جديدة للتخييل، ومنحت الروائيين فرصا لاغتيال الرواية الحداثية. راكم الروائيون الما بعد

حدثين رصيدهم التخيلي من خلال توظيف فلسفتهم الخلافية بالنظر إلى التاريخ والتخيل نظرة حيوية وإبداعية، وهو ما أسهم في التثوير الكلي لمفهوم الكتابة التاريخية. ومن أجل تبين كيف استطاع الروائيون الما بعد حدثين تثوير التخيل التاريخي، لابد أن نناقش الأهمية المركزية التي يكتسبها التاريخ بالنسبة للسرد الما بعد حدثي و تقويم النظرة التاريخية من منظور ما بعد حدثي. هكذا صار الروائيون الما بعد حدثين واعين تمام الوعي بخطورة غياب الإجماع التاريخي في عصر التلفزة، مع أواخر القرن 20 وبداية القرن الحادي والعشرون. إن عصرنا الحالي، المطبوع بانقسام الصور، يستدعي مناّ منهجا بديلا لإدراك الحاضر وفهمه. ولإتمام ذلك نحن مطالبون بفهم الماضي كذلك. لابد من تجديد زيارة التاريخ، لكن ليس وفق الطرائق المألوفة والمعتادة (أي من خلال الكتب المدرسية غير المكتملة التي اطلعنا عليها أيام شبابنا، أو من خلال الوثائق «الرسمية» للإعلام الجماهيري). وبغرض فهم مكتمل لكل من الماضي والحاضر، ألف الروائيون الما بعد حدثين، في أعمالهم التخيلية الروائية، ما كان، عادة، منفصلا، مصنفا إما تحت يافطة «الوقائعي» أو تحت يافطة «التخيل». في التخيل التاريخي الما بعد حدثي، نجد أن هذا التمييز الصارم بين الوقائعي والتخيلي قد أخضع للسؤال، فألغي تماما، بل لربما تم تقويضه وتدميره. صار التخيل التاريخي ممكن الوجود بالنظر إلى موقف الروائيين الما بعد حدثين من نصية الماضي، بل إن وجوده صار مقترنا بما صار للتخيل التاريخي من أهمية في

التوليف بين الوقائعي والتخيلي، التاريخ والأدب، سعيا إلى استثمار كامل للتجربة التاريخية الضرورية الآن، واستخلاص «الحقائق» التي حذفت كلية أو جزئيا من الوثائق الرسمية. ومع ذلك، فإنه بالنظر إلى أهمية التاريخ، بالنسبة للعديد من الروائيين الغربيين أو العرب أو المغاربة، فإن فحصا جيدا وواضحا للتخيل التاريخي المعاصر⁽¹⁾.

1- فلسفة التاريخ الما بعد-حداثة

هي طريقة لفهم التاريخ والإسطوغرافيا⁽²⁾، نشأت تحت تأثير الأفكار الما بعد-حداثة. ويمكن تعريفها بأنها الخلفية النظرية لتحليل الرواية التاريخية الجديدة المكتوبة خلال العهد الما بعد-حداثي.

تؤكد جيرترود هيملفارب (1999) في مقالتها «التاريخ الما بعد-حداثي»⁽³⁾ على هذه الفلسفة بما هي تيار معاصر يرى أن التاريخ المكتوب يخضع للعصر الما بعد-حداثي. وتكمن أهمية ملاحظتها في أن ما بعد الحداثة أضحت مؤثرة في تخصصات عدة، بما فيها التاريخ.

1- هو ما كان وراء كتابة هذا الفصل (وغيره من المقالات والترجمات)، بل سعينا إلى إقناع الباحثين بضرورة تخصيص مجزوءات للتخيل التاريخي في مسالك الماستر وبحثها، وأطروحات الدكتوراه.

2- الأسطوريوغرافيا (Historiographie) هي تاريخ التاريخ، أي دراسة مناهج المؤرخين قصد تطوير التاريخ بوصفه تخصصا أكاديميا. وتقوم الأسطوريوغرافيا على النظر في الكتابات التاريخية من وجهة نظر نقد المصادر والتفصيلات الدقيقة والتركيبات التي يتوصل إليها. وبهذا تعتبر الأسطوريوغرافيا نظرية للتاريخ وتاريخا للكتابات التاريخية (هن الموسوعة البريطانية، قرص مدمج، 2018).

3- "Postmodernist History"

حينما نطبق ما بعد-الحداثة على حقل التاريخ (وهو حقل يعكس ثبات اللغة والنص ويربط اللغة بالواقع)، فإنها تتحول إلى «إنكار لثبات الماضي والواقع بمنأى عما يختار المؤرخ صنعه، بما في ذلك حقيقة الزمان الماضي الموضوعية» (هيملفارب، 1999: 72).

يشغل المنظور الما بعد-حدائي للتاريخ ضداً على الكتابة التاريخية التقليدية الحالية. لقد كان المظهر العلمي للتاريخ خلال القرن 19، يدّعي بأن الماضي حدث مثلما يحصل حالياً. ولهذا كان ينظر إلى التاريخ من الزاوية التقليدية خلال القرن 19، بوصفه «بحثاً تجريبيّاً عن الحقائق الخارجية، يطابق ما يفترض أنه الواقع المطلق لما مضى من الأحداث» (أونيغا (1995: 12)⁽⁴⁾). وعليه، كان يعتبر بحثاً علمياً بالنسبة للمعرفة البشرية.

هذا المنظور يعاكس ما سيراه المؤرخون لاحقاً (ويعتبر هايدن وايت رائد فلاسفة التاريخ الما بعد-حدائيين)، الذين اعتبروا أن الوقائع التاريخية لا يمكن أن يمثل لها موضوعياً لكونها لا توجد بمعزل عن ذات المؤرخ. لا يمكن الوصول للأحداث التاريخية إلاّ من خلال الوثائق والنصوص المختلفة والأسطوغرافيا التي تحول الأحداث التاريخية إلى «وقائع» تاريخية. مثل هذه الحجة تؤكد على أهمية دور المؤرخ بوصفه عاملاً حاسماً في الدلالة المعطاة لعينة من الأحداث التاريخية.

4- "The British Historiographic Metafiction in the 1980s".

إن فلسفة التاريخ الما بعد-حداثية تستمد حججها من النظريات الما بعد-بنوية التي تؤمن بنصية الواقع. ومن هنا، نجد أن الفكر الما بعد-بنوي يقول صراحة بأن التاريخ « خطاب يقوم على تمثيلات ذات طبيعة لغوية » (أبرام، 183)⁽⁵⁾، إذ لا يمكن الوصول إلى الماضي في شكله الخالص، لكن يمكن الوصول إليه من خلال اليوميات والوثائق الأرشيفية. ويرى لويس مونطروس⁽⁶⁾ (20) بأن التاريخ يمثل حقيقة خارجية، فهو نص في طور البناء. ونتيجة ذلك، يؤكد على أن « التمثيلات الثقافية والإيديولوجية في النص، تسعف على إعادة الإنتاج، تؤكد وتنشر بنيات السلطة المهيمنة وملحقاتها التي تميز مجتمعاً بعينه » (أبرام، 1999: 184). وعليه، فإن التاريخ شأنه شأن الأدب هو « نتاج اللغة [...] وخطاب سردي » يستدعي تمثيلات للشروط التاريخية وبنية السلطة الشبيهة (شلايفر وديفيس (373))⁽⁷⁾. لذلك، لم يعد مسموحاً للمؤرخين أن يزعموا بأن دراساتهم للماضي دراسات موضوعية، فهي عاجزة عن تمثيل الواقع الخارجي، ذلك لأن الماضي هو ما نبنيه اعتماداً على النصوص المكتوبة عادة.

يرفض المنظور الما بعد-حدائي للتاريخ فكرة التاريخ بوصفه ما يمكن الوصول إليه مباشرة، ماضياً مؤحداً. لهذا نجد كوكس وراينولد (04)⁽⁸⁾ يستبدلونها بمفهوم « الحكايات ».

5- A Glossary of Literary Terms

6- "Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture".

7- Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies.

8- New Historical Literary Study.

وقد بلور هايدن وايت⁽⁹⁾، وفق هذا المفهوم الجديد للتاريخ، ما سماه بـ «الميطا-تاريخ» مستندا إلى نظريات بارث وفوكو وديريدا وجنيت. حدد الهدف من الميطا-تاريخ في بلورة أجوبة عن قضايا تتصل بالوضع الإبستمولوجي للتفسيرات التاريخية والأشكال الممكنة للتمثيل التاريخي. إنَّ الشكل السردي بالنسبة لوايت، هو الشكل الوحيد والممكن للتمثيل إبان كتابة القصة (09:1973).

سلط وايت، في «النص التاريخي بوصفه أداة أدبية»⁽¹⁰⁾، الضوء على الفكرة القائلة بأن الكتابة التاريخية تستلزم مسطرة «التحبيك» التي تحول الأحداث إلى حكايات. والحاجة ماسة وضرورية لوجود إجراءات تسمح للأحداث بأن تتحول إلى حكايات لأنها سر نجاحها (223:2001). ومن الأمور المتيقن منها أن الوقائع ليس لها معنى في ذاتها، وهي، بالنسبة للمؤرخ، فكرة مجزأة وغير تامة. لهذا يكون المؤرخ ملزماً بأن يجعل الحكاية واضحة ومميزة عن الوقائع المفكر فيها، «إن تفكيك شيفرة الوقائع المتضمنة في الحدث باعتبارها مكونات لأصناف مخصوصة من بنيات التحبيك» (وايت، 223:2001).

ومثل هذا الإلزام الذي يجعل من «الحكايات التي تخرج من الحدث» هو سبب وجود عينة من عناصر الحكاية في الكتابات التاريخية. ومن خلال ذلك، يفسر لنا وايت كيف يمكن لهذه العناصر

9- Metahistory: The Historical Imagination in the Nineteenth-Century Europe.

10- "The Historical Text as Literary Artifact".

أن تسمو بالكتابة التاريخية إلى مستوى التأليف الأدبي عبر الإشارة إلى أن:

«تحوّل الأحداث إلى حكاية بواسطة فعل الحذف أو تبعية عينة منها وتبسيط الضوء على أحداث أخرى، عبر الوصف أو التكرار المثير وتنويع النبذة وجهة النظر والاستراتيجيات الوصفية البديلة وما شابهها. بإيجاز نعني كل التقنيات الواجب، عادة، توقع وجودها في تحبيك حكاية أو مسرحية» (2001:223).

فكرة التحبيك تستلزم وجود دور للمؤرخ، الذي يشارك في تشكيل الحكايات المستخلصة من الأحداث قصد ترتيبها داخل قصة تامة وذات دلالة (وايت، 2001:224). مثل هذا الأمر يفترض أن تكون الوقائع التاريخية، كما يطالب بذلك وايت، قادرة على أن تكون محبوبة في عدد من الطرائق المختلفة، وهو ما يفتح الباب واسعا أمام تأويلات مختلفة لهذه الأحداث لمنحها معاني مختلفة «واضعة إياها في خدمة مختلف الإيديولوجيات وروى العالم» (2001:224).

وقد أثار وايت الانتباه إلى قدرة المؤرخ على رسم أحداث الماضي في سجله بأية طريقة محددة. وبالتالي فمن واجبه أن يبتكر سياقات قصد جعلها ذات دلالة ومغزى. وأشار وايت إلى أن الوسط الذي احتلت فيه هذه الوثائق منزلة رفيعة، لا يمكن الوصول إليه. وعليه لن يكون «معطى» يمكن الوصول إليه بسهولة، بل لابد من ابتكاره كذلك (2001:228). ومن نتائج إجراءات التحبيك تحوّل

الأعمال التاريخية قصصا لفظية، وأن محتوياتها، التي بها ابتكرت كما وجدت، وشكلها مشابهةً لنظيرتها في الأدب أكثر من قربها من نظيرتها في العلوم (2001:222).

إن القبول بدور للمؤرخ في سرد أحداث الماضي والإقامة في نفس مخرجات هايدن وايت، هو ما دفع أ. هـ. كار⁽¹¹⁾ إلى صياغة وصف مقتضب يبين فيه كيف أنّ إجراءات تحويل الأحداث الماضية إلى وقائع تاريخية هي، حاليا، أفعال تأويلية للمؤرخ نفسه، إذ يدّعي:

«هو يستخدمها للقول بأن الوقائع تتحدث عن نفسها، هذا الأمر غير صحيح، بطبيعة الحال. الحقائق لا تتحدث إلا حينما يستدعيها المؤرخ»⁽¹²⁾؛ هو الذي يقرر الحقائق التي يود عرضها، ووفق أي ترتيب أو سياق [...]، وهو السبب الوحيد وراء اهتمامنا بمعرفة أن المعركة التي دارت أطوارها في هاستينغز عام 1066، لأن المؤرخين يعتبرونها حدثا تاريخيا كبيرا. المؤرخ هو الذي قرر لأسبابه الخاصة أن عبور قيصر لهذا الدفق الصغير، روبيكون، هو حقيقة تاريخية، في حين أن معابر روبيكون هي لملايين الأشخاص الآخرين [...] وليس لأحدهم على الإطلاق» (صص. 11-12).

بالرغم من دعوة هايدن وايت إلى ضرورة الإحجام عن النظر إلى التمثيلات التاريخية بوصفها أثرية لفظية، فإن الحجج المشار

11- What is History?

12- لمزيد من التوسع في الحدث ودلالته وطرق صناعته، يمكن الرجوع إلى كتاب خالد طحطح (2014): عودة الحدث التاريخي، خاصة الصفحات: 5، 149، 89، 71. ويستمد المؤلف أعلاه من الأهمية التي تكتسبها الإسطوغرافيا الجديدة (الما بعد- حداثية) منذ ثمانينيات القرن الماضي.

إليها لكل من وايت وأ-ه.كار تسد الفجوة ما بين التاريخ والأدب،
بعامة، والفجوة التي اتسعت بسبب مساعي هؤلاء المؤرخين إلى
مساواة الحسابات التاريخية بالعلوم.

يبرز إلى الوجود نوع جديد من التاريخ «التخييلي»، حيث
يصعب التمييز بين التاريخ والتخيل. من الأمن القول إن التاريخ
أضحى مجرد «تخييل» وليس «تخييليا» فقط، لأن الهدف النهائي من
تاريخ ما بعد الحداثة وضع المساطر التي يمكن من خلالها بناء
الواقع الماضي بواسطة كتابة التاريخ. من هنا جاءت البادئة «ميطا»
في عنوان هايدن وايت الشهير «ميطا-تاريخ» يرسم العنوان، تبعا
لسوزانا أونيفا توازيا بين الوعي والميطا-تخييل في التاريخ
و«الاتجاه التاريخي في التاريخ» (1995:12). يشرع الوعي الذاتي
الثاوي خلف «الميطا-تخييل» الطريق لبروز وعي ميطا-تاريخي
في كتابة التاريخ، كما يزعم وايت:

«من خلال رسم صورة للتاريخ تقربه من أصوله في الحساسية
الأدبية، يجب أن نكون قادرين على تحديد ماهية الإيديولوجيا لأنها
العنصر الوهمي في كل خطاباتنا. نحن قادرون، على الدوام، على
إدراك العنصر الوهمي لدى هؤلاء المؤرخين الذين نختلف معهم في
تفسير مجموعة محددة من الأحداث؛ فنادر ما نرى هذا العنصر
في نثرنا. لهذا، إذا أدركنا العنصر الأدبي أو الوهمي في كل حساب
تاريخي، فيجب أن نكون قادرين على الانتقال بتدريس علم التاريخ إلى
مستوى أعلى من الوعي الذاتي الحالي الذي يشغله» (2001:235).

لقد أشرنا إلى أن التاريخ التقليدي في القرنين التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، كان محاولة لعكس الأحداث بكيفية موضوعية⁽¹³⁾. ومن أجل بلوغ هذا الهدف، يتم الاعتماد على البحوث الأرشيفية والمصادر الأولية وشهود العيان. ويعزز التاريخ التقليدي موضوعيته العلمية بواسطة اقتباسات دقيقة ووثائق في الحواشي والبيبليوغرافيا. ومع ذلك، يلفت تاريخ ما بعد-الحداثة الانتباه إلى محاولات التاريخ التقليدي «قصده إخفاء بنيته الإيديولوجية خلف واجهة علمية من الحواشي و«الحقائق»» (هيملفارب، 1999: 75). ومع هذا «المستوى الرفيع من الوعي الذاتي» الذي ذكره هايدن وايت، فإن الطرق والأجهزة التي يتم استغلالها في صنع التاريخ التي تبدو موضوعية، يجب التشكيك فيها وتحديها:

«فمن أجل «إزالة التجويد» أو «إزالة الغموض» عن هذا التاريخ، يتعين على ما بعد الحداثة أن تفضح ليس إيديولوجيتها (المصالح المهيمنة والتمتيز والنزعة الأبيسية) التي يخدمها هذا التاريخ فقط، بل يجب أن تفضح منهجيتها والجهاز العلمي الذي يمنحها مصداقية خادعة أيضا». (نفسه).

13- المرجو مراجعة مضمون المقالات المرتبطة بالروابط الآتي:

<https://www.mominoun.com/articles/%D9%87%D9%84-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE-%D8%AD%D9%82%D9%8A%D9%82%D8%A9-%D9%85%D9%88%D8%B6%D9%88%D8%B9%D9%8A%D8%A9-783>
<https://www.erudit.org/fr/revues/haf/1951-v5-n3-haf3153/801713ar.pdf>
https://www.researchgate.net/publication/321699396_Qu'est-ce_que_l'objectivite_scientifique_Une_lecture_d'Objectivite_de_Lorraine_Daston_et_Peter_Galison/link/5a2ba802aca2728c05dea42e/download

إن تركيز نظرية التاريخ الما بعد-حدثية على الدور المنوط بالمؤرخ، في تفسير الأحداث الماضية، يستتبع حقيقة أن الأحداث التاريخية توصف من خلال نظرة تذكورية، وتفسر بواسطة وجهات نظر المؤرخين الخاصة، وأن المعلومات التاريخية ليست محضة وبريئة بأي حال من الأحوال، لأن «الحكايات التاريخية لا تكشف عن معاني موجودة دوماً، بل إنها تبني المعنى كما تفعل ذلك الروايات التاريخية» (باش، 16). وبالتالي، إذا كانت الحكايات التاريخية لا تمثل الواقع الخارجي، فعندئذ «يجب أن تمثل شيئاً آخر، وبذلك ستصبح سياسية حتمياً» (برتان ودوي، 6). ثمة اعتقاد بأن التاريخ الرسمي هو تاريخ القوة المهيمنة، وهو يجمع تاريخ الأقليات؛ كما تقول إليزابيث فيسلينغ «غياب الأقليات العرقية عن التاريخ [...] لا ينبج من نوع من العملية الطبيعية التلقائية، ولكن هو ناتج عن الإقصاء المتعمد» (1991:166).

خلاصة الفكرة أن مسعى التخييل ما بعد-الحدثي هو إعطاء الحق في الكلام للتاريخ المكبوت. لذلك، تعد ما بعد-الحدثية الوسيلة الوحيدة لتحرير التاريخ من تأثير النزعات الشمولية السائدة والإيديولوجيات الأبيسية والاحتفال بتعدد التواريخ. إليزابيث فوكس (في كتابها: جنوة في «التاريخ في عالم ما بعد-الحدثية» تؤهل تاريخ ما بعد-الحدثية كي يكون تاريخاً لا يتجاهل المكبوت. وتشير فوكس-جينوفيس، في هذا الصدد، إلى التقارب الوثيق لتاريخ ما بعد-الحدثية مع سياسات الهوية، لهذا:

«يستمد تاريخ ما بعد-الحداثة جاذبيته من الهوس المعاصر بسياسة الهوية [...]». تلبية معايير الجنس والعرق والطبقة، إذ يجب أن يركز التاريخ على أولئك الذين يُعدون «مهمشين» أو «محرومين» أو «ضحية» (صص. 44-45).

2- التاريخ بوصفه قيمة في التخيل المعاصر

يشير مالكلو برابردى، في سعيه إلى تحديد أهم الاتجاهات في الرواية البريطانية، بين عامي 1979 و 1990 (تاريخ نشر الكتاب)، إلى ميل في التخيل البريطاني إلى التاريخ، وخاصة في رواية «الثمانينات»:

«من المؤكد أن استكشاف الماضي والحديث، في وقت بدا فيه تقدمه غامضا أو كارثيا، وتوفيت الكثير من الأحلام التقدمية في الجزء السابق من القرن، أصبح موضوعا رئيسا في تخيل الثمانينات» (432).

هذا الاتجاه بالنسبة لبرادبري، هو نتيجة للتطورات التي ذكرنا، فيما يتعلق بمجال التاريخ، والتي تظهر أن «كتابة التاريخ أشبه بكتابة الحكايات أكثر نختار التفكير» (1993: 432). لهذا يشدد برابري بشكل خاص، على تأثير هايدن وايت على هذا الاتجاه في الكتابة الجديدة نحو التاريخ والموضوعات التاريخية، حيث يعترف بأن «ما نفهمه في التاريخ، والوسائل التي نشيد بها تاريخا مهما، والطريقة التي نربط بها تلك التواريخ معا، قد تعيد تشكيل فهمنا لوضعنا» بفلسفة التاريخ الحديثة (نفسه).

تختلف الروايات التاريخية خلال الثمانينات، اختلافا كبيرا عن الروايات التاريخية التي كتبت خلال السنوات السابقة:

- يسعد تخيل ما بعد-الحداثة ببروز هذا الفهم الحديث لتاريخ نظرية ما بعد-الحداثة؛
- إدراج الروايات التاريخية لما بعد-الحداثة مستندات وأحداث وشخصيات تاريخية في العوالم التخيلية لأعمالها، ملفتة الانتباه إلى هذه العملية؛
- إبراز النقاد الأدبيين أهمية هذا الانشغال الشديد بالتاريخ في مؤلفات الروائيين المعاصرين، أمثال غراهام سويفت وبيتر أكرويد و د. إم. طوماس وسلمان رشدي وجوليان بارنز وجون فاولز وجانيت وينترسون وأنجيلا كارتر وغيرهم كثير.

3- المساءلة الأنطولوجية لما بعد-الحداثة والانعكاس الذاتي

يتميز برايان ماك هيل في روايات ما بعد الحداثة التخيل الحداثي وما بعد الحداثة من حيث هما تياران «سائدان» مختلفان. بالنسبة له، «يهيمن التخيل الحداثي على نظرية المعرفة» (9). وفقاً لذلك، يهتم التخيل الحداثي بالأسئلة المعرفية مثل:

- «كيف يمكنني تفسير هذا العالم الذي أنا جزء منه؟ [...]»
- ما الذي يمكن معرفته؟ من يعرفها؟ كيف يعرفون ذلك، وبأي درجة من اليقين؟ « (ص.9).

يرى بريان ماك هيل بأن تخييل ما بعد-الحدث يهتم أكثر بالأسئلة إما عن طريق أنطولوجيا النص الأدبي نفسه أو عن طريق الأنطولوجيا العالمية التي يعرضها» (ص.10). ومن الأسئلة المطروحة في روايات ما بعد-الحدث التي تجسد أطروحة ماك هيل عن المهيمن الأنطولوجي، نذكر:

- «ما العالم؟
- ما أنواع العالم الموجودة وكيف يتم تشكيلها وكيف تختلف؟
- ماذا يحدث حينما يتم وضع أنواع مختلفة من العالم في المواجهة، أو عند انتهاك الحدود بين العالمين؟
- ما وضع وجود (أو عوالم) العالم الذي نراه؟
- كيف يتم تنظيم عالم متوقع؟» (نفسه).

الفكرة الأساس هي التساؤل عن فكرة الواقعية. تقبل فلسفة ما بعد-الحدث الحديث عن الواقع لكن باعتباره إنشاء وتشبيها. ونظرا لعدم وجود شيء يمكن تمثيله، يصبح نص ما بعد-الحدث وسيلة تنعكس عليها فكرة الواقع، القائم عن طريق الإحالة الذاتية العلنية. عادة ما تكون روايات ما بعد-الحدث ذات انعكاسية ذاتية شديدة، تدل على وعي المؤلف بخطاب النص. وبدلا من عكس الواقع الخارجي، يشير مؤلف ما بعد-الحدث إلى الأجهزة الخطابية المستخدمة لإنشاء وهم المراجع الخارجية:

«الكتابة ما بعد-الحدث هي أساسا تخييل الوسيط. فعرض تمثيل العالم الخارجي، يهيمن أدب ما بعد-الحدث على نفسه، قصد استكشاف توافقاتها اللغوية والأدبية» (فسلينغ، 1991:3).

يشير السارد الواعي لتخييل ما بعد-الحدثة باستمرار، إلى عملية الكتابة الخاصة به وتخييله، من أجل تذكير القارئ بأن الرواية هي عبارة عن لغة. الرواية، بكل معنى الكلمة، كما يقول روبرت بوردن «تسائل نفسها» (ص.155). رد الفعل الذاتي هو حجة مضادة ضد كل التراكيب الثابتة للواقع والخطاب المرجعي. وتتمثل مهمتها في جعل الرواية تقوض مواقف الواقعية. إن وجود السارد الواعي، الذي يشير إلى الأجهزة الخطابية التي تشيد النص هو وسيلة لكسر وهم الواقع. الهدف، كما توضح ذلك أونيفغا، هو بناء وهم، ثم تدميره لاحقا (1993:57).

ومن أجل تشييد العلاقة بين التحدي المتمثل في الانعكاس الذاتي والتحدي الموجود ما وراء الحجة الذي يخدم استجواب ما بعد الحدثة، تنبغي الإشارة إلى نظرية باتريشيا فوغ، في مجال التفسير التي تناقشها في مؤلفها. تعرف باتريشيا الميطا-تخييل على أنه:

«كتابة تخيلية تجذب الانتباه بوعي منهجي إلى مكانتها، بوصفها أثرا يحث على طرح الأسئلة المتمحورة حول علاقة التخييل بالواقع» (ص.2).

وكما أشرنا سلفا، فإن نظرية ما بعد-البنوية تقبل بوجود عالم خارجي باعتباره نصا، «تخيلا مبنيا من قبل اللغة. والميطا-تخييل يجعلنا ندرك كيف تتم كتابة الواقع بالطريقة التي يتم بها

كتابة التخيل الأدبي، عن طريق وضع الأجهزة العارية المستخدمة في تشييد العوالم التخيلية. لهذا نجد فوغ تدعو:

«إذا نظرنا الآن، إلى معرفتنا بهذا العالم للتوسط من خلال اللغة، يصبح التخيل الأدبي (عوالم مبنية بالكامل من اللغة) نموذجاً مفيداً للتعليم عن طريق بناء «الواقع» ذاته (3). بمعنى مختلف، ينظر إلى التخيل الواعي على أنه وسيلة استكشاف» العلاقة الموجودة بين هذا النظام اللغوي التعسفي والعالم الذي يشير إليه على ما يبدو، [...] العلاقة بين عالم التخيل والعالم خارج التخيل» (ص.3).

يتقاسم الميطا-تخيل اهتمام ما بعد-البنوية ومركزية اللغة في بناء الواقع اليومي، حيث تجادل فوغ بأن «اللغة تبني الحياة اليومية بدلا من أن تعكسها» (ص.53). يفضي هذا المعطي، داخل تقاليد الكتابة الروائية، إلى وجود عمل تخيلي» يعرض، باستمرار، خاصيته الطبيعية، ويعرض تبعا لذلك، صراحة وبشكل علني، حالته الفنية. وهو ما يجعله، بعد ذلك، يستكشف العلاقة الإشكالية بين الحياة والتخيل» (فوغ، 4). مثل هذا التقدم الذي تحرزه روايات الميطا-تخيل يتطلب تدميرا حتميا وتفكيكا منهجيا لكل التوقعات التقليدية للقارئ، وبالتالي تدمير وتفكيك وهو الواقع أثناء عملية قراءة الحكايات التخيلية. يبني العالم التاريخي التخيلي من قبل القارئ طوال مدة القراءة، فيتم التعامل مع هذا العالم التخيلي على أنه «حقيقي» في سياق الرواية. ومع ذلك، فإن الرواية الميطا-تخيلية تعمل على تدمير هذا الوهم من خلال الإشارة المستمرة

إلى فعل الكتابة نفسه. تزعم فوغ: «لإنشاء تخييل وإلقاء بيان حول إنشاء هذا التخييل» لابدّ من عرض هذا الوهم (ص.6).

طرحت فوغ، في سياق دراستها حجة مفادها أن الروايات الميطة-تخييلية لديها القدرة على إثبات أن «التاريخ نفسه هو تعدد» عوالم بديلة، «تخييلية مثل [...] عوالم الروايات» (ص.104). تزعم فوغ في دراستها، أنه عندما تُجبر الأحداث والشخصيات التاريخية على الدخول في سياق الكتابة التاريخية، فمن الحتمي أن «يعيدوا صياغة النصوص»؛ هذه العملية، بالنسبة لفوغ، تثبت أن «التاريخ إلى هذا الحد، هو تخيلي أيضا»، وهو مجموعة من «العوالم البديلة» كذلك (ص.106). ومن خلال الروايات الميطة-تخييلية نتمكن من الكشف عن البناء التخيلي للتاريخ، سواء عن طريق التعامل مع الشخصيات أو الأحداث أو المصادر التاريخية أو السرد الواعي للذات في نفس الآن. لهذا تتم متابعة مساءلة الواقع التاريخي من خلال هذا البناء الواعي في روايات الميطة-تخييل، فالبيانات التاريخية هي ما يدفعنا إلى التعامل مع التاريخ كأثر لغوي قيمته كامنة في ذاته.

4- تعريفات التخييل التاريخي الما بعد-حدثي

تتطور الروايات التاريخية إلى أشكال جديدة بتأثير من الابتكارات الما بعد-حدثية في التاريخ والتخييل. وتعكس نصوص ما بعد-الحداثة، التي تشير إلى الوثائق والأحداث التاريخية وجود

فرضية نظرية لما بعد-الحداثة والتاريخ، أن المقاربات التقليدية للتاريخ لم تعد صالحة، وأن التاريخ المتعدد ممكن. لهذا نجد اختلافاً بين طريقة استدماج الشخصيات أو الأحداث التاريخية، في تخيل النصوص، بين روايات ما بعد-الحداثة والروايات التاريخية الكلاسيكية (خلال القرن 19). يرى برايان ماك هيل بأن «العوامل التاريخية-الشخصيات والأحداث والأشياء المحددة، وما إلى ذلك-في الروايات التاريخية الكلاسيكية لا يمكنُ تقديمها إلا بشرط ألا تتعارض الممتلكات والإجراءات المنسوبة إليها في النص، مع الواقع»⁽¹⁴⁾ «الرسمي» التاريخي» (ص.87)، لذلك تقتصر على ما سماه ماك هيل على «المناطق المعتمدة»، للتاريخ حيث توجد فراغات في السجلات الرسمية (نفسه). وهذا ما توليه الروايات التاريخية الكلاسيكية اهتماماً بوصفه قاعدة، في حين لا يتسم التخيل المابعد-حداثي بالوعي الصريح. فعندما تكون هناك شخصيات أو أحداث تاريخية، في الحكايات التاريخية، يتم تجاوز «الحدود الأنطولوجية بين الواقعية والتخييلية» (ماك هيل، 89). ويعد ماك هيل هذه «الحدود الأنطولوجية» «فضيحة جغرافية» (ص.85). الفرق بين التخيل الكلاسيكي وتخيل ما بعد-الحداثة هو أن الأول يتجنب المفارقات والتناقضات التاريخية الرسمية من خلال إنتاج تخيلي في «المناطق المعتمدة» فقط، في حين نجد أن «التخيل المابعد-حداثي يسعى، على النقيض، إلى إبراز هذا التماس [...] من

14- مارتا ماريا غيتيريز، 2018، «التخيل التاريخي: الحقول والأطر»، ترجمة عثمانى الميلود، مجلة الرقيم، العدد 20، صص. 60-77.

خلال إبراز التناقض الواضح مع السجل العام للتاريخ «الرسمي» عن طريق التباهي بالمفارقة التاريخية (ماك هيل، 90). ويسمي ماك هيل الروايات التاريخية المكتوبة، في عصر ما بعد-الحداثة، بـ«الروايات التاريخية لمراجعة ما بعد-الحداثة» لأنها:

«إنها تنقح محتوى السجل التاريخي وتعيد تفسيره، وغالبا ما تزيل الغموض عنه أو تفسد النسخة الأرثوذكسية من الماضي» (ماك هيل، 90).

وصفت ليندا هتشيون، في كتابها «شعراء ما بعد-الحداثة»، الروايات التاريخية الما بعد-حداثة بأنها «بيانات تاريخية»، لأنها تضيف طابعا تاريخيا على نظرية التاريخ المعاصر وتعرض لمشكلة تمييز التاريخ من التخيل. وتشرح سبب هذا التوصيف قائلة:

«في الوقت الذي يستغل فيه تاريخ التاريخ أسس المعرفة التاريخية في الماضي الحقيقي، فإنه في الآن نفسه، يضعها موضع السؤال. وهذا هو سبب تسميتي لها بـ«الميطا-تخيل»» (1989: 92).

يشدد تعريف ليندا هتشيون بشكل خاص، على الروايات التاريخية الما بعد-حداثة نظرا «للوعي الذاتي المكثف حول الطريقة التي يتم بها كل هذا» (1989: 113). ويخضع تعريفها للمفارقة التي أحدثها الاختلاط بين الانعكاسية للذاتية للواقع والواقعية في الروايات «التي تنعكس بشكل مكثف على نفسها، ولكنها تتناقض مع الأحداث والشخصيات التاريخية أيضا». ومن

هنا، تساعدنا نظرية ما بعد-الحداثة (في علاقتها بالتاريخ) كما ذكرنا سلفا، على فهم أنّ التاريخ يخترع حكايات عن أحداث سابقة ويورد أحداثا معينة بينما يحول دون ذكر البعض الآخر لأسباب إيديولوجية. وتبعاً لذلك، فإننا أثناء تحليل الروايات التاريخية الما بعد-حداثة، نلاحظ أنّ العناصر التناسية والإنعكاسية الذاتية والسرد غير الخطي والمقصديات الساخرة تأتي في صدارة هذه العملية. تسعى الرواية التاريخية الميطة-تخييلية إلى توظيف المادة التاريخية ضمن الانعكاسية الذاتية للميطة-تخييل، والتي ترمي إلى تقويض الواقعية وتفكيكها.

لا يتعلق الميطة-تخييل بقضية القيم الحقيقية للتمثيل التاريخي الموضوعي فقط، ولكنه يتعلق أيضا بمسألة من يتحكم في التاريخ. لذلك يحصل التأكيد، في عمليات التأريخ، بشكل خاص، على فكرة كون «الحقائق» التاريخية هي حقائق إيديولوجية. تقول ليندا هتشيون:

«جميع الأحداث الماضية هي حقائق تاريخية محتملة، لكن تلك التي أضحت حقائق هي تلك التي تُختار كي تكون حكاية تاريخية [...] هذا التمييز بين الحدث الغاشم والحقيقة الممنوحة للمعنى هو ما يبدو تخييل ما بعد-الحداثة مهووسا به» (1991 ب: 75). وبالتالي، فإن من محاولات الميطة-تخييل التاريخي التركيز على الأحداث الماضية والشخصيات التاريخية التي اختار التاريخ عدم تضمينها. الأحداث المستبعدة في المقدمة، والحكايات التي

تُسرد والتاريخ البديل يتألف من تاريخ التاريخ. وحصوله ذلك أنه يتم تحقيق عدد كبير من التواريخ لأنه بكتابة البيانات التاريخية تكثُ نسخٌ بديلة عن الإصدارات المقبولة بالفعل:

«إنه يحدد موقع المدينة الفاضلة في التاريخ، من خلال تخيل مسار ملفق للأحداث، وهو ما لم يحدث. يمكن أن تتكشف التواريخ البديلة انطلاقاً من وجهات نظر مختلفة في سياق روائي. قد يوضعُ التخيلي في الماضي، حيث يعرض تاريخاً بديلاً في هذا المجال. يمكن أيضاً، تعيينه في الوقت الحاضر الذي تمَّ تحديد شكله بواسطة بديل للأحداث التاريخية» (ص. 100).

لذلك، تشير الروايات التاريخية المتزامنة إلى التخيل الذي يبتكر نسخاً متعكسة من الأحداث التاريخية الحقيقية والعلاقات الوثيقة بالتفكير الطوباوي. إنها تخلق اليوتوبيا في التاريخ، من خلال تخيل اختراع مسار الأحداث التي حدثت. يمكن، وفقاً لفلسلينغ، القيام بذلك بكيفيات مختلفة، لكن الطريقة الأكثر شيوعاً هي نقل الشخصيات أو الأحداث التاريخية من عصر إلى آخر أو إدراج شخصية في عالم رائع وتصوير الخاسرين على أنهم فائزون، وهو ما يسهم في تحويل الأهمية التاريخية للأحداث (1997: 205). من الجلي أن روايات ويسلنغ الفخرية لا تقتصر على «المناطق المعتمدة» كما هي الحال في الرواية التاريخية، بل على العكس، فهي تتعارض مع الرواية الرسمية للسجلات التاريخية.

تقدم الروايات التاريخية في عصر ما بعد-الحداثة إمكانية تقديم إمكانية تاريخية متعددة، على عكس إمكانية واحدة مستدامة من خلال قمع البدائل. ينظر إلى هذا التاريخ الرسمي، على هذا النحو، على أنه خطاب أحادي يمثل وجهات نظر الأيديولوجيا السائدة فقط، والتي تخلق، بدورها، التاريخ باعتباره خطابا متجانسا. إن التاريخ، كما رأينا، وهو يسعى إلى تحويل الأحداث الماضية الحقيقية إلى وقائع، يميز بعض الأحداث الحقيقية، ولكنه يحاول، في الآن نفسه، إغفال البعض الآخر. وتتكون الكتابة التاريخية، تبعا لهايدن وايت، من «ترتيب الأحداث المختارة [...] في حكاية» (7:1973). يتم تنفيذ هذا الترتيب وفقا للخطاب السائد نظرا لأن المعرفة التاريخية أصبحت بمثابة بناء إيديولوجي يحافظ على هيمنتها، على النقيض من الروايات التاريخية الما بعد-حداثة. وهذا ما يؤكد عليه فيسليينغ حينما يدعو إلى إعادة كتابة التاريخ انطلاقا من وجهات نظر مجموعات أشخاص مستبعدين من صنع التاريخ وكتابته. هؤلاء هم بحاجة إلى أن يتصدروا التاريخ الرسمي ويخصص لهم موقع قدم أكبر مما يمتلكون (فيسليينغ، 1991:162).

ونفس الشيء نجده لدى ليندا هتشيون التي تعلن أن هدف التأريخ التاريخي هو «ملاحظة التفاعل المتبادل بين الخطابات المختلفة وغير المتجانسة»، وتضيف بأن:

«ما يظهر على السطح هو شيء مختلف عن السرد الوحدوي والمغلق والتطوري للتاريخ كما عهدناه تقليديا: [في علم التأريخ

التاريخي]، نحصل الآن على تاريخ الخاسرين بالإضافة إلى تاريخ الفائزين في الروايات الإقليمية (والاستعمارية)، بالإضافة إلى الوسط أيضاً، من المجهولين كثيراً إلى القلة القليلة التي تغنى بها، و[...] من النساء والرجال كذلك» (1991 ب: 66).

الملاحظ أن مناقشة الروايات التاريخية في عصر ما بعد-الحداثة قد تمت وفق علامات وعناوين مختلفة من قبل النقاد. ومع ذلك، يعتبر «تلخيص التاريخ» الصادر عن ليندا هتشيون مصطلحاً شاملاً. فعلى سبيل المثال، على الرغم من أن برايان ماك هيل قام بتأسيس نظريته الخاصة للروايات التاريخية، في عصر ما بعد-الحداثة ووصفها بأنها «روايات تاريخية مابعد-الحداثة التاريخية»، فإنه لم يلاحظ وجود أي تمييز في كتابه الأخير «بناء ما بعد الحداثة» بين «مابعد-الحداثة» وتاريخ هتشيون. إن روايات من هذا النوع، الذي أطلقت عليه هتشيون «تاريخ التاريخ»، «رواية تاريخية من نوع ما بعد-الحداثة»، هو ما أطلقت عليه هتشيون «الميطا-تخييل» (1992:152). هذا بالإضافة إلى تمييز مزيج من الشخصيات التاريخية والتخييل وإعادة كتابة الإصدارات البديلة، فإن مصطلح ليندا يسعف على التعامل مع النص بوصفه أداة تخريبية من خلال تقديمه لعلماء تقويض الواقعية.

تحارب الروايات التاريخية في فترة ما بعد-الحداثة، العيوب المعروفة، المتمثلة في الإثنية المركزية والإمبريالية في التاريخ الغربي كما سعى إدوارد سعيد إلى تفكيكها وتقويضها في خطاب

الاستشراق⁽¹⁵⁾. تصبح هذه الميزة من التخييل التاريخي لما بعد-الحدث مجالَ الاهتمام الرئيس لمجموعات عدة؛ أصوات الأقليات السياسية والأقليات الأخرى والنساء المستعمرات اللاتي حرمتُ إيديولوجيات الهيمنة من سماعها منذ زمن طويل. يشير المفكرون النسوانيون لما بعد-الحدث في هذا السياق، إلى حقيقة مفادها أن النساء مستبعدات من التاريخ، وهو عنوان بارز لهيمنة النظام الأبوي. تشرح جيردا ليرنر في فصلها المعنون بـ«تحدي تاريخ القراءة» أن النساء يتمّ إسكاتهنّ في التاريخ الأبوي، وتُشدّد على ضرورة إعادة كتابته:

«لقد تركت النساء خارج التاريخ، ليس بسبب المؤامرات الشريرة والليثيمة للرجال بشكل عام أو المؤرخين بشكل خاص، ولكن لأننا نظرنا في التاريخ وحده لنتبين محورية الذكورة. لقد فاتت النساء وأنشطتهن، لأننا طرحنا أسئلة عن التاريخ غير مناسبة للمرأة. لتصحيح هذا الأمر وإلقاء الضوء على مناطق الظلام التاريخي، وجب علينا، لبعض الوقت، أن نركز اهتمامنا على تحقيق يبرّ على المرأة، مع مراعاة إمكانية وجود ثقافة نسائية داخل الثقافة العامة التي يتقاسمها الرجال والنساء. يجب أن يتضمن التاريخ سردا للتجربة النسائية مع مرور الوقت، وينبغي أن يشمل ذلك تطويرا للوعي النسائي كجانب أساس من ماضي المرأة. هذه هي المهمة الأساس لتاريخ المرأة.

15- إنوار سعيد، الاستشراق.

وبالمثل، فإن إعادة كتابة التاريخ الما بعد-كولونيالي هي الأخرى محاولة لإنشاء تواريخ بديلة للمستعمرين مناقضة للتاريخ الرسمي للمستعمر. يعتقد منظرو ما بعد-الكولونيالية أن التاريخ الكولونيالي تستخدمه القوى الاستعمارية بطريقة استطراذية لبناء الواقع نيابة عن المستعمر. وتحاول الروايات الما بعد-كولونيالية، والتي تتضمن إشارات إلى نسخة المستعمر من الحقائق التاريخية مع مسافة حرجة لتقديم حسابات الهيمنة في الماضي، عن طريق إدخال الأصوات المكبوتة من «الآخرين» الذين يتم إسكات تاريخهم تحت مونولوج تاريخ المستعمر.

5- باختين والحوارية في الروايات التاريخية الجديدة (الما بعد-حداثة)

مفاهيم باختين عن «الحوارية» و«الكرنفال» أدوات مفيدة ومجدية لدراسة طرائق وكيفيات تدمير التواريخ الساكنة في الخطاب الأحادي للتاريخ الكنسي الذي يمكن أن يفتح حواراً للأصوات البديلة. طور باختين فكرته عن «الحوار» و«تعدد الأصوات» في تخيل الحوارية. تمكن الحوارية، على النقيض من المنولوجية، الأصوات المختلفة في النص الأدبي، من الوجود في وقت واحد والتفاعل فيما بينها. هذه العملية مماثلة لعملية الحوارية. الكلمات بالنسبة لباختين، ليست محايدة لأنها تخص أشخاصاً آخرين. يشارك الفرد في الحوار من خلال جهود تخصص الكلمات

كي تستعمل استعمالا خاصا. إن باختين يستخدم مصطلح «حوار» لشرح وجود أصوات «أخرى» في الكلام (ناثب 8):

«[أصوات مختلفة]، كما كانت، تعرف عن بعضها البعض تماما كما يعرف المتحاوران في الحوار عن بعضهما البعض، ويتم تنظيمهما في هذه المعرفة المتبادلة بهما. والأمر يبدو كما لو كانوا في الواقع في محادثة مع بعضهما البعض» (ص.324).

مثل هذه النظرية، تمكن من تحليل الميطا-تخييل التاريخي بوصفه خطابا مزدوج الصوت، وبالتالي فهو يشير إلى صورة التعايش الممكنة بين وجهات النظر والتفسيرات المختلفة للحظة تاريخية واحدة جنبا إلى جنب مع المعرفة التاريخية المقبولة رسميا. إن منظور حوار باختين والتاريخ المكبوت في معركة مع الصوت الرسمي للتاريخ الرسمي، لأنه يحاول فتح خطاب في «كرنفال» باختين. يمكن تفسير مفهوم الكرنفال، لدى باختين، على أنه وسيلة لإدخال لغة الناس إلى لغة السلطة، والتي هي «رمزية لتعطيل وتخريب السلطة» (كوذون، 111). وبالتالي، فإنه يوفر بدائل ويخرب السلطة. كرنفال باختين، في قراءة الميطا-تخييل التاريخي، له مفعول تحرري على التواريخ المكبوتة لأن التسلسل الهرمي بين الأصوات ينقلب رأسا على عقب أثناء الكرنفال. إن الهدف من تحليل هذه العناصر، هو تحديد مكان وجود صوت المؤلف. وقد استخدم باختين مصطلح «الانكسار» للدلالة على إفساح المجال أمام التاريخ المكبوت للفئات المهمشة. تشير نظرية الانكسار، لدى

باختين، إلى «زاوية الانكسار» في الخطاب التأليفي لأنها تمرُّ عبر أصوات مختلفة أخرى (باختين، 432). ويمكنُ اعتبار الروايات التاريخية لما بعد-الحداثة، والتي تتعدى الحدود الوجودية بين الواقع والتخييل وإعادة حقبة تاريخية بنوايا مفعمة سخرية. فنحن نجد الروائي يستخدم البيانات التاريخية، لكنه يخصصها لخدمة مقصديته، «لخدمة سيد ثان» (باختين، 300).

خاتمة :

سعيانا، فيما سبق، إلى الكشف عن العلاقة القائمة ما بين ما بعد الحداثة والتخييل التاريخي والسياسي تبعاً للمقولات الصغرى للأدب ما بعد الحداثي الذي يحتل منزلة محترمة ومركزية في شعرية ما بعد الحداثة، المسمى تخيلاً تاريخياً. وقد وضعنا وجهاً لوجه التخييل التاريخي الما بعد حداثي واستراتيجيات الأدب ومواقفه من الشخصيات التاريخية. وقد اتضح لنا، أن أفكار ما بعد الحداثة، في علاقتها بنموذج التخييل التاريخي، ستساعدنا على تنشيطه، وقد فعلت ذلك دائماً، بوصفه جنساً سيحس المؤرخون أمامه بالراحة والسعادة لأنهم سيحولونه إلى موضوع استكشاف. وفي جميع الحالات، فقد أسعفنا عالم ما بعد الحداثة على استنشاق هواء نقي ورطب في كل الممارسات الهستوغرافية والروائية.

علينا أن نقر، في متم هذا الفصل، بأن تعريف ما بعد الحداثة هو محاولة مستمرة وبلا هوادة. لم يكن قصدنا، في هذا الفصل، إيجاد حل شامل ونهائي لهذا النقاش، بل إن قصدنا كان الرغبة في الوصول إلى فهم كلي للكيفية التي، من خلالها، انتقلت المواقف والخصائص الما بعد حداثية إلى التخييل. فالانعكاسات الذاتية، غير المتناهية والمطبوعة سخرية وبارودية وانتقائية، والخصائص التناسية لما بعد الحداثة، تتمظهر بسهولة، بوصفها «حقائق»، من الماضي، ولأنها منهجيات ملائمة لمقاربة التاريخ باعتباره نصاً، وهذا الأمر هو جزء لا يتجزأ من رؤية العالم الما بعد حداثية إذ نجد أن أغلبية الروائيين الما بعد حداثيين لا يتجاهلون الماضي، وإنما يسعون إلى امتلاكه كي يحولوه إلى فن.

خاتمة

مع نهاية آخر فصل من هذا الكتاب، يمكن أن نلخص الإشكالية العامة التي سهرنا، بشكل مضمّر، على بلورتها؛ فما حاولنا الدفاع عنه هو تبني مقاربة سياقية للدينامية التخيلية، مع تفادي أي حديث عن قضايا الأدب وأدبية الأعمال الروائية وغير الروائية المتصفة بالتخيلية. كان هدفنا الأساس معرفة ماهية التخيل، من المنظور المشار إليه، والسعي إلى إرساء أسس معرفة فهم الأعمال التخيلية، ومحتوياتها، وإمكانية تأويلها وتفعيلها بعيدا عن المنظور الذي يحصر النشاط التخيلي في مجرد نشاط لعبي محض. وعليه فقد اعتبرنا المواد التخيلية، سواء أكانت لغوية أو ما فوق لغوية، أنظمة رمزية وأكسيولوجية تسعفنا على تحسين فهمنا للعالم والمعنى الذي نضفيه على أفعالنا وتعبيراتنا، تماما مثل الوضعيات التي نصادفها في مجرى وجودنا.

إن الجهد الذي بذلناه من خلال الفصول الثمانية، يمكن إيجازه في الخلاصات الآتية:

1) سعينا في الفصل الأول إلى الكشف عن محدودية معظم النظريات والمقاربات التي اتخذت من التخيل والتخيلي والمضامين التخيلية موضوعا لها، كشفنا عن أسسها ومرجعياتنا والنتائج المترتبة، وبيننا، بالأمثلة الملائمة، محدوديتها النظرية والإبستمولوجية، خاصة أن هذه النظريات والمقاربات كانت إما أفلاطونية صرف (أنطولوجية-دلالية)، أو صيغة من صيغ المحاكاة (أرسطو) تخطط التخيل بالأدب أو هي مقاربات لسانية منغلقة. وخلصنا إلى أن الحاجة، اليوم، ماسة إلى نموذج موسع يتفادى

التعريفات السلبية والجوهرانية واللائسبية، ويأخذ بالتحليل السياقي، مفضلين استخدام مفهوم العمل التخيلي بالمعنى الناجم عن أحكامنا تجاه كل نشاط تخيلي.

(2) وفي الفصل الثاني، وضعنا، زيارتنا لأربعة منظرين للأدب، وجها لوجه مع أوجه التشابه والاختلاف بين هذه النظريات ومختلف النظريات الفلسفية للتخيل، سواء انصب اهتمامها على خصائص دلالية أو تداولية للأعمال الروائية. من بين نقط الاتفاق التي تعرض بوصفها عرفا أدبيا، وتستلزم إبطال عاداتنا، خلال الممارسات الإحالية (بافيل)، أو تعلق الأمر بتوسيع حدود المحكي إلى أبسط الإفادات التي يتضمنها (إيكو)، أو تعلق الأمر بتقاسم المسؤولية بين المؤلف والقراء (جنيت) أو ما اتصل بتفعيل مستويات الواقع ومستويات المصادقية المناسبة (كالفينو). إن هذه الصياغات المختلفة ليست، في نظرنا المتواضع، تنويعات لنفس التيمة، تيمة الشرط الضروري (حتى وإن كان غير كاف) للتظاهر بالاعتقاد.

أما الاختلاف بين هذه النظريات، فأمر متعلق بسؤال المنظور أو الدافعية أو قوة التركيز. من الجلي، أنه من إطار منظور التحليلات الأدبية، فإن مقبولية التعاقد (أو الاتفاق) شديدة الاتصال (باعتراف القارئ) بفعل الإبداع، وبأسس ابتكار الأعمال الأدبية وعوالمها و «سكانها» (الساردون والشخصيات). وهكذا، فإنه نظرا لكون الوقائع المحكية، داخل الحكاية، وقائع مبتكرة، هو ما يسوغ الحيلولة دون ريبتنا، وليس بسبب كونها معايير اجتماعية أو أوضاعا متوقعة وموحدة، مهما كانت طبيعة محتوى العمل

الأدبي أو وظيفته. إن تحليلًا دقيقًا لطرق اشتغال محكيات الخيال ومحتوياتها المختلفة، هو ما يحفزنا على اعتماد موقف التلقي المعتمد من لدن النص، مع تحرير كيفيات تحليل طرق اشتغاله وتأويلها وتفعيلها. فإذا كان هناك تمويه معين، فهو نتيجة طبيعية لفعل الإبداع؛ ذلك أن تمويه المؤلف هو حصيلة لدوره المقنع، أما التمويه بإزاء الحقيقة والحكاية، فهو أثر من آثار الابتكار المستند إلى خيال المنتج. إن أهم انطباع ينجم عن قراءة منظري الأدب هؤلاء، هو الخلوص إلى أن قضية التخيل ستبقى، في هذا السياق، قضية معنى ومرجع، أكثر مما هي قضية استعمال أو وظيفة. وإذا ما تعمقنا في النقاش الذي دار بين سورل وكورّي، في العلاقة بين العدول الدلالي والعدول التداولي، سنلاحظ أن الكفة تميل إلى سورل؛ ذلك أن الاستغناء عن التزامات المؤلف هو نتيجة منطقية لكون المؤلف ليس طرفًا تلفظيا في الحكاية، فقد عوضناه بمحفل آخر (تخييلي) هو السارد. وعليه، يمكن الحكم على الملفوظات التخيلية بوصفها ملفوظات غير جادة تعرض محتوى قضويا خياليا، لا محتوى وقائعيًا. بالإضافة إلى ما سلف ذكره، رفعنا، مع جنيت، من قيمة الأعمال التخيلية الإبداعية، نظرًا لأنها تفعل العلامات ذات الطبيعية الإحالية الذاتية أو الدالية. هذا أمر على جانب كبير من الأهمية، لأنه يدعونا إلى عدّ جمل القصة بوصفها مكانًا لتأويل خيالي، من جهة أولى، وتأويلًا متخللاً؛ فالشخصية وفق هذا المعنى، هي، في الآن نفسه، كائن حيّ، في سياق الحكاية، بالإضافة إلى كونها رمزا أو صورة أو مفهوما. ولعل فهم الأعمال

التخيلية يعبر من هنا، أي من خلال هذا التوتر ما بين التزام متخيل والتزام مؤول. وأخيرا، من الواضح أن صلات التخيل والأدب، لدى المنظرين الذين درسنا، قليلة الحسم مقارنة بالنظريات الفلسفية للتخيل.

(3) أما في الفصل الثالث، فقد رغبتنا في إضاءة شكل من الأشكال المؤسسة، على صعيد فلسفة التخيل والفن، ساعين إلى مناقشة فئات مختلفة من الباحثين، في قطاعات، حبستها النظرة الوضعانية، قبل أربعين سنة مضت، في قوالب قارة ومقررة، غير أن بروز اتجاه بنائي قد أفقد هذا المنظور الوضعاني هيئته، وأزال عنه غشاوته. لكن هذا الاتجاه البنائي، لم يخل من حالات انزلاق وتشويش إبستمولوجي، فتقدمت المساهمة التداولية كنوع من الإضافة الضرورية والإجبارية.

تكمّن أهمية الإضافة التداولية، في كونها ضرورية لأن من شأن إدماجها، في صلب الإبدال البنائي، تجنب أفخاخ المثالية كما يؤكد ذلك يورغان هابرماس في هذا الاتجاه، حيث يمكن لمفهوم التخيل، أن يقود خطواتنا، ويجعلنا نأخذ بعين الاعتبار، طريقة الاستعمال التي نوظف بموجبها تمثيلات عملنا التَّخِيلِي. كما سنكون، في وضعية مريحة، بإزاء جنس الأنشطة التي ننجز، على أساس من هذا التمثيل أو ذاك. إن مقارنة من هذا النوع، تسمح لنا، بإمكانية تقييم مدى الصدقية الإبستمولوجية لهذه التمثيلات، التي تقدم لنا إطارا منهجيا لتمييز تمثيل ذي حمولة علمية، من تمثيل تخيلي.

4) يؤكد هذا الفصل الرابع، مرة أخرى، أن مجال التخيل مجال متشعب، فيه اختلاف كبير، ويتميز بالطابع الإشكالي الذي يرتبط بكل مفهوم مهمين وطاق وجار على السنة المختصين وغير المختصين. وبطبيعة الحال، فإن سمات التخيل هذه، تدفع الباحث المهتم إلى تجويد نظره وتمييز منطلقاته وتفحص نتائجه بغاية الإسهام الممكن في توفير مناخ إبستمولوجي معتدل من أجل توظيف مفهوم التخيل توظيفا مطبوعا بالدقة والوضوح الممكن، ومن ثمت الاستخدام الدقيق والمنتج. وهذا ما سعيينا إليه من خلال هذا الفصل والفصول السابقة ملمحين إلى أهمية المعالجة السياقية.

5) في الفصل الخامس، خالصنا إلى ضرورة تعميق النقاش على مستوى النمذجة الرمزية التي تستدعي استكشاف حدود اللعب اللغوي لهذه التخصصات الثلاثة تباعا. وهذا أمر حيوي وضروري قصد الوصول إلى صياغة جديدة ومتقدمة. بطبيعة الحال، يلزم أن نكون قادرين على مواصلة هذا التأمل، وذلك بتحليل تفاصيل عمل النمذجة داخل كل تخصص من التخصصات موضوع هذا الفصل (التخيل، الفلسفة، التاريخ)، ولذلك يلزم أن نكون قادرين على إرساء حوار بين المشتغلين في هذه التخصصات.

6) في الفصل السادس، خالصنا إلى أن امتلاك التخيل وجودا سيمياثيا مستقلا، يمثل مبدءا عاما للتخيل؛ مبدءا يجب التفكير فيه، بشكل جدي. ويمكن أن نرسم لهذا النقاش صورة كما يلي:

سيكون من الأمور المقبولة، القول إنَّ النصوص التخيلية هي «عوالم تشيد نصوصاً»، وهو ما يعني أن حالات الموجودات التخيلية لا تأخذ قيمتها إلا إذا بنيت داخل النصوص أو الترابطات المختلفة.

(7) في الفصل السابع، ونظراً لوجودنا أمام نوع من التخييل المندمج بين ما هو تلفظي وغير تلفظي؛ إذ هو نشاط تجريبي تكون فيه قواعد الكتابة والقراءة في طور التشكل، وهو ما يقتضي حضوراً لمتواليات من الأحداث تجمع بين ما هو قصصي ولعبي، دون وساطة سارد، مع وجود نوع من البرمجة المعلوماتية وإسهام من لدن القارئ (المبحر). وخلاصة الأمر، فإن تحليل التخييل (الأدبي) التفاعلي، يستدعي وجود إطار تجتمع عنده السرديات (الشكلية والتمثيلية) والسميائيات ونظرية الفعل وسوسولوجيا الأدب.

(8) وقد كشفنا، في الفصل الثامن والأخير، عن العلاقة القائمة ما بين ما بعد الحداثة والتخييل التاريخي والسياسي تبعاً للمقولات الصغرى للأدب ما بعد الحداثي الذي يحتل منزلة محترمة ومركزية في شعرية ما بعد الحداثة، المسمى تخيلاً تاريخياً. وقد وضعنا وجهاً لوجه التخييل التاريخي الما بعد حداثي واستراتيجيات الأدب ومواقفه من الشخصيات التاريخية. وقد اتضح لنا، أن أفكار ما بعد الحداثة، في علاقتها بنموذج التخييل التاريخي، ستساعدنا على تنشيطه، وقد فعلت ذلك دائماً، بوصفه جنساً سيحس المؤرخون أمامه بالراحة والسعادة لأنهم سيحولونه إلى موضوع استكشاف. وفي جميع الحالات، فقد أسعفنا عالم ما بعد الحداثة

على استنشاق هواء نقي ورطب في كل الممارسات الهستوغرافية والروائية.

إن المعطيات السالفة الذكر، تسعفنا على جملة استنتاجات، نتوج بها عملنا، في هذا الكتاب، وهي:

- غياب إجماع حول تعريف موحد للتخييل، لا يمنع من الاستمرار في تعميق البحث فيه؛

- وجود نظريات للتخييل دليل قاطع وواضح على المآلات الإيجابية التي تنتظر البحث في مجالات التخييل؛

- لا يمكن لنظريات التخييل إلا أن تكون متعددة، كي لا يستقر البحث فيه عند يقينيات قاتلة وهوية خانقة؛

- ليس للتخييل إطار منهجي واحد (حتى وإن كنا قد ملنا إلى المعالجة السياقية بسمات تداولية)، وإنما له إطار متعدد ومتجدد؛

- تطور نظريات التخييل وتعمقها، هو ما مكن كثيرا من الاختصاصات، في العلوم الإنسانية والاجتماعية، من السعي إلى التقارب والحوار قصد تبين أوجه الشبه، إن على المستوى النظري أو الإبستمولوجي؛

- صيغ تطور التخييل وتعددتها، إن على صعيد الأنواع أو المقولات، كما في التخييل الأدبي التفاعلي أو التخييل التاريخي أو التخييل السياسي أو التخييل الإيروتيكي أو التخييل العلمي أو التخييل الذاتي، أو غيرها، هي أدلة ملموسة على الإمكانيات المتاحة للتخييل في علاقته بما هو لعبي أو تاريخي أو سياسي أو إيروتيكي أو علمي أو ذاتي.

بيبليوغرافيا خاصة بالكتاب

باللغة العربية

- 1- أمين معلوف، 1997، ليون الإفريقي، ترجمة عفيف دمشقية، ط 3، دار الفارابي، بيروت، لبنان.
- 2- أمين معلوف، 1998، الحروب الصليبية كما رآها العرب، تر. عفيف دمشقية، ط 2، دار الفارابي، بيروت، لبنان.
- 3- أمين معلوف، 1997، ليون الإفريقي، ترجمة عفيف دمشقية، ط 3، دار الفارابي، بيروت، لبنان.
- 4- أمين معلوف، 2001، صخرة طانيوس، تر. نهلة بيضون دار الفارابي، ط 1، بيروت-لبنان
- 5- بول ريكور، 2001، من النص إلى الفعل، ترجمة محمد برادة وحسان بورقية، ط 1، 2001، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ج م ع.
- 6- بيل أشكروفت وآخرون، 2006، الرد بالكتابة؛ النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ترجمة شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، ط 1، بيروت، لبنان.
- 7- جيرار جنيت، 1985، مدخل إلى جامع النص، تر. عبد الرحمن أيوب، مشروع مشترك لدار شؤون الثقافية (أفاق عربية)، بغداد، ودار توبقال، المغرب، ط 1.
- 8- ديفيد هيوم، 2008، مبحث في الفاهمة البشرية، تر. موسى وهبة، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط 1.
- 9- هايدن وايت، 1999، «ميتافيزيقا السردية»، الزمان والرمز وفلسفة التاريخ عند ريكور، نقلاً عن الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول ريكور ترجمة وتقديم سعيد الغانمي الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

- 10- رشيد بعلي حفناوي، 2011، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، دروب للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1.
- 11- زهرة رميح، 2012، عزوزة، دار النايا ودار المحاكاة، دمشق-سوريا.
- 12- زهير سوكاك (1998) «الهوية بين الكتابة التاريخية والذاكرة الجمعية نحو نموذج ذاكراتي فلسطيني»، مجلة روى تربوية، العدد 27.
- 13- زهير سوكاك (2020)، «حقول دراسات الذاكرة في العلوم الإنسانية والاجتماعية: حضور غربي وقصور عربي»، مجلة أسطور، العدد 11 (كانون الثاني /يناير).
- 14- طوماس بافيل، 2007، بنية الثورات العلمية، ترجمة د. حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان.
- 15- يوسف الإريسي 2012، التخيل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية والإسلامية، ط1، منشورات ضفاف (لبنان) ومنشورات الاختلاف (الجزائر).
- 16- حسن مصدق، 2005، يورغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت، النظرية النقدية التواصلية، المركز الثقافي العربي، ط1.
- 17- سنانة: شات- صقيع- "ظلال العاشق" (التاريخ السري لكموش): <http://sanajleh-shades.com/pages/articles-and-studies>
- 18- سعيد، بنسعيد العلوي (2015)، ثورة المريددين، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب.
- 19- عبد الأحد السبتي (2012)، التاريخ والذاكرة، أورش في تاريخ المغرب، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب.
- 20- عبد الرحمن اليوسفي، 2018. أحاديث في ما جرى: شذرات من سيرتي كما رويتها لبورقة، ط1، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب.
- 21- عبد الرحمن علي حجي (1983)، التاريخ الأندلسي من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة، دار الاعتصام، القاهرة، مصر.
- 22- عبد الرحيم بوعبيد، 2018. شهادات وتأملات 1961-1944، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب.
- 23- عبد الله إبراهيم (2011)، التخيل التاريخي، السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان.
- 24- عبد الله جمال الدين (1996)، تاريخ المسلمين في الأندلس، شركة سفير، القاهرة، مصر.

- 25- عبد الله العروي، 2017. خواطر الصباح: يوميات 1967-2007، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب.
- 26- عثمانى الميلود 2000. الشعرية التوليدية: مداخل نظرية، منشورات مكتبة المدارس، الدار البيضاء، المغرب.
- 27- عثمانى الميلود 2013، العوالم التخيلية في روايات إبراهيم الكوني، بحث في الطبيعة والمحتويات والأسلوب، دار الناي، سوريا والشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، ط1.
- 28- عثمانى الميلود 2018، «نظرية العوالم الممكنة ونظريات التخيل الأدبي»، مجلة سروذ، العدد 01، ربيع 2018، صص. 31-42.
- 29- عثمانى الميلود 2018، ترجمة عن اللغة الإنجليزية، مارتا ماريا غيتيريز، «التخيل التاريخي: الحقل والأطر»، مجلة الرقيم، العدد 20، صص. 60-77.
- 30- عيد صلاح، 1993، التخيل، نظرية الشعر العربي، مكتبة الآداب، القاهرة- مصر.
- 31- محمد برادة، 1995. الضوء الهارب، ط2، منشورات الفنك، الدار البيضاء، المغرب.
- 32- محمد علي حسين الحسيني، 2016، إبستمولوجيا التأويل، دار الرافدين، وأوبوس بابلشر (كندا)، ط1، 2016، (340 صفحة)،
- 33- محمد حبيدة 2015، بؤس التاريخ، مراجعات ومقاربات، دار الأمان، ط1، الرباط، المغرب.
- 34- محمد عبد الله عنان (1987)، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر.
- 35- الميلودى حمدوشي:
- خفاش النهار (1994)؛
 - الحوت الأعمى (1997)؛
 - الذبابة البيضاء (2000)؛
 - مخالب الموت (2003)؛
 - التبليغ عن جريمة خيالية (2015)؛
- 36- ندوة التاريخ والذاكرة (2001)، منشورة في العدد 01، مجلة البحث التاريخي، 2003.

باللغات الأجنبية

- 1- Alain Vulbeau, 2006, « Grands récits et petites histoires », Informations Sociales 7, N°135, pp.65-66.
- 2- «Amin Maalouf,1990, autobiographie à deux voix », Entretien avec Egi Volterrani, p.18(1-13). Consulté le 21 janvier 2021 <http://webperso.easyconnect.fr/barrire/maalouf/biographie.html>
- 3- Aristote, la Poétique, tr. Fr. M. Magnien, Le Livre de Poche.
- 4- Armengaud Françoise, 1985, La pragmatique, PUF, Paris.
- 5- Austin John L. Feindre,1994, in Ecrits Philosophiques, tr. Fr. F. Dorosso, L. Lot et E. Simion, Seuil, pp. 206-228.
- 6- BARONI R. et MARTI ,2014, « De l'interactivité du récit au récit interactif », Cahiers de narratologie, 27 (<http://narratologie.revues.org>)
- 7- Barthes Roland, 1968, « La mort de l'auteur »,1968, repris dans Le Bruissement de la langue, Seuil, Paris ;1984.
- 8- Benichou François, 1989, «Amine Maalouf : Ma patrie, c'est l'écriture», Le Magazine littéraire, Nov : pp.114-115.
- 9- Bernstein Mark, 1995, «Conversations with Friends: Hypertext with characters», dans Hypermedia Design, pp207-215, Fraise S. et alii (eds), Springer, London.
- 10- Berthelot Francis, Clemont Philippe, 2007, Colloque de Cérisy, science-fiction et imaginaires contemporains, coll. «Essais», Bragelonne, Paris.
- 11- Barth John, 1980, «The Literature of Replenishment: Postmodernism Fiction», , Action Monthly 1 Jan, pp. 65-71.
- 12- Bradbury, Malcolm and David Palmer (eds.), 1980. The Contemporary English Novel. New York: Holmes & Meier Publishers.
- 13- Bradbury, Malcolm. 1993. The Modern British Novel. London: Secker & Warburg
- 14- Butor Michel, 1964. Essais sur le roman, Tel Gallimard, Paris, 1960/1964.
- 15- Caira Olivier,2011, Définir la fiction, du roman au jeu d'échecs, Éditions EHESS, coll. « En temps et en lieux », Paris.

- 16- Calvino Italo, 1967. *Cybernétique et Fantasmés, ou de la littérature comme processus combinatoire*, in *La machine Littérature*]1993[.
- 17- Calvino Italo, 1967. *Philosophie et littérature*, in, *La Machine Littérature*. [1993]
- 18- Calvino Italo, 1978. *Les niveaux de la réalité en littérature*, in *La Machine Littérature*.
- 19- Clément Jean, 1995, «L'hypertexte de la fiction, naissance d'un nouveau genre ?», dans Vuillemin, Alain et Lenoble Michel (dir) : *Littérature et Informatique : La littérature générée par ordinateur*, Artois Presses Université, Arras.
- 20- Clément J, 2006, «la cyberlittérature entre littérature et jeu vidéo», *Revue Formules*, N° 10.
- 21- Cléro J.-P., 2004, *Les raisons de la fiction : les philosophes et les mathématiques*, Paris, Armand Colin.
- 22- Clifford James et Georges marcus (dir), 1986, *Writing Culture. Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley et Los angeles, University of California Press,
- 23- Clifford Geertz, 1988, «La description dense: vers une théorie interprétative de la culture et littérature et de l'anthropologie » *Enquetes*, N°6, 1998 (1973)
- 24- Coleridge, S. T (2013 (1817)), *Biographia literaria*, Chapitre 1, tr.fr. Antoine Jaccottet in *Poésie* 2007/4-1 (N°122-123), pp.135-148.
«Autobiographie littéraire, chap. XIV», 2013, dans *La Balade du vieux marin et autres textes*, Éditions Gallimard, coll. «NRF Poésie».
- 25- Currie Gregor 1990, *The Nature of Fiction*. Cambridge University Press.
- 26- Cushing Strout, 1992, «Border Crossings: History, Fiction, and Dead Certainties», *History and Theory*, 31:2 , pp. 153-162.
- 27- David Lewis, 1978, «Truth in Fiction», in *American Philosophical Quaterly*, 15, pp. 37-46.
- 28- David L, 1983, *Philosophical Papers*, vol. I, Oxford University Press.

- 29- David Lewis, 2007(1986), «De la pluralité des mondes», tr. fr. Caveribère M. et J-P. Cometti, Paris/ Tel Aviv, éd. De l'éclat, coll. «tiré à part».
- 30- David Oldman, 1983, «Making Aliens: Problems of description in Science Fiction and Social Science», *Theory, Culture and Society*, Vol. 2, N°1, pp.49-65
- 31- David Hume, 1995, *Traité de la Nature Humaine, L'entendement*, Pr. Edition, 1739, trad par P. Barranger et P. Saltel, GF-Flammarion, Paris.
- 32- Debaene Vincent, 2005, «Ethnographie/ Fiction», *L'Homme*, N° 175-176.
- 33- Debray Régis, 2000, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF.
- 34- Descombes Vincent, 1987. *Proust. Philosophie du roman*, Minuit, Paris.
- 35- Dolozel L, 1998, *Heterocosmica. Fiction and Possible World*, Baltimore/ Londres, Johns Hopkins University Press.
- 36- Eco Umberto 1979. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétatives dans les textes narratives*, tr. Fr. M. Bouzaher, Grasset, Paris, 1992.
- 37- Eco Umberto, 1990. *Les limites de l'interprétation*, tr. Fr. M. Bouzaher, Grasset, Paris, 1992.
- 38- Eco Umberto, 1992. *Interprétations et Surinterprétation*, tr. fr. J. P. Cometti, PUF, Paris:
- 39- Eco Umberto, 1994. *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, tr. fr. M. Bouzaher, Grasset, paris, 1996.
- 40- Eco Umberto, 2006. *A reculons comme une écrevisse. Guerre chaude et populiste médiatique*, tr. fr. M. Bouzaher et M. Fusco, Grasset et Fasquelle, Paris.
- 41- Eco Umberto, 2008. *On the advantages of fiction for life and death*: <http://www.youtube.com/watch?v=s8Rv3tcReYl>.
- 42- Fentress James and Wickham (1992), *Social Memory*. Oxford, UK, Cambridge, Arass; Blackwell.
- 43- Fox-Genovese, Elizabeth. 1999. «History in a Postmodern World» in FoxGenovese, Elizabeth and Elisabeth Lasch-Quinn.

- 44- François Loyatard, 1979, *La condition postmoderne*, Paris,
- 45- Freg, Gottlob (1971(1812), *Sens et dénotation*, in *Ecrits logiques et philosophique*, tr. fr. Cl. Imbert, Seuil, Paris.
- 46- Frege Gottlob, 1892. *Sens et interprétation*, in *Ecrits logiques et philosophiques*, tr. fr. Cl. Imbert, Seuil, Paris, 1971.
- 47- Frege Gottlob, 1918-1919. *La Pensée*, in *Ecrits et philosophiques*, tr. fr. Cl. Imbert, Seuil, Paris, 1971.
- 48- Frejus M, 1996, *Réalité virtuelle et processus cognitifs : Etats de l'art et perspectives en formation*. Rapport EDF-GDF HI-52/96/020.
- 49- Fokkema Douwe, 1986, «The Semantic and syntactic Organization of Postmodernism Texts», in Fokkema and Bertens 81-98.
- 50- Fokkema D and Hans Bertens, eds, 1986, *Approaching Postmodernism*, Amsterdam; John Benjamins.
- 51- Fuchs Philippe, 1996 ? *Les interfaces de la réalité virtuelle*, eds Interfaces, les journées de Montpellier.
- 52- Genette Gérard, 1979. *Introduction à l'architexte*, in *Fiction et Diction*. [2004]
- 53- Genette G, 1972, « Discours du récit », dans *Figure III*, Paris, Seuil.
- 54- Genette G, 1991. *Fiction et Diction*, Seuil, Paris, 2004.
- 55- Genette G, 2002. *Figures V*, Seuil Poétique, Paris.
- 56- Genette G, 2003. *Post-Scriptum*, in *Fiction et Diction* (2004).
- 57- Genette G, 2004. *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil Poétique, Paris.
- 58- Genette G, 2005. *De la figure à la fiction*, in *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, dir. J. Pier et J. M. Schaeffer, eds EHESS, Paris.
- 59- Gertrude Himmelfarb, 1999, «Postmodernist History», in Fox-Genovese, Elizabeth and Elisabeth Lasch-Quinn. 71-93.
- 60- Goodman Nelson, 1976. *Langages de l'art*, tr. fr. J. Morizot, ed. Jacqueline Chambon, Nimes, 1990.
- 61- Goodman N, 1978. *Manières de faire des mondes*, tr. fr. M.D. Popelard, Gallimard, ed. Jacqueline Chambon, Nimes, 1992.
- 62- Goodman N, 1980. *Twisted Tales; or Story and Symphony*, in Goodman (1984), pp.10-29.

- 63- Goodman N, 1983. *Faits, Fictions et Prédications*, tr. fr. M. Abran, Minuit, paris, 1984.
- 64- Goodman N, 194. *L'art en théorie et en action*, tr. fr. J.P. Cometti et R. Pouivet, Gallimard, Paris, 1996
- 65- Hamburger Käte, 1957. *Logique des genres littéraires*, Seuil, Paris, 1986.
- 66- Hargreaves, Alec (eds), (2005), *Memory, Empire and Postcolonialism: Legacies of French Colonialism*. Lanhan, Md : Lexington Books.
- 67- Hassan Ihab, 1987, *The Postmodernism Turns: Essays on Postmodernism Theory and Culture*, Columbus: Ohio State UP.
- 68- Hayden White, 1973, *Metahistory, Historical Imagination In Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins Press, Baltimore and London, 1973
- 69- Hayden Wh, 1978, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore-London: John Hopkins University Press.
- 70- Kripke, Saul (1982(1980)), *Naming and Necessity*, tr. Fr. P. Jacob et F. Récanati, *La logique des noms propres*, Minuit, coll. «Propositions», Paris, 1982.
- 71- Kundera Milan, 1986. *L'art du roman*, Gallimard, Paris.
- 72- Lamarque Peter and Olsen Stein H. 1994. *Truth and Literature*, Clarendon University Press.
- 73- Lamarque P, 1996. *Fictional Points of view*, Cornell University Press, Ithaca N-Y.
- 74- Lamarque P, 2003. «How to create a Fictional Character», in *The Creation of art. New Essays in Philosophical Aesthetics*, ed. B. Gaut and P. Livingston (2003).
- 75- Lamarque, Peter (2003), «How to create a Fictional Character», in *The Creation of art. New Essays in Philosophical Aesthetics*, ed. B. Gaut and P. Livindston, [2003].
- 76- Lavocat Françoise, 2004, «Fiction et paradoxes : les nouveaux mondes possibles à la Renaissance», in LAVOCAT Françoise (dir.), *Usages et théories de la fiction, le débat contemporain à l'épreuve des*

- textes anciens (XVIe-XVIIIe siècles), coll. « Interférences », Presses Universitaires de Rennes.
- 77-** Lavocat F, 2010 (éd), La théorie littéraire des mondes possibles, Paris, CNRS.
- 78-** Linda Hutcheon, 1980. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London: Routledge
- 79-** ____ 1985. *Theory of Parody*. London: Routledge.
- 80-** ____ 1989. *The Poetics of Postmodernism*. London: Routledge.
- 81-** ____ 1991a. «Circling the Downspout of Empire» in Tiffin, Helen and Ian Adam. 167-190.
- 82-** ____ 1991b. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.
- 83-** James Clifford, 1986, «Partial Truth» , in J.Clifford et George Marcus(eds), *Writing Culture. Poetics and Politics of Ethnography*, Berkekey-Los Angeles University of California Press.
- 84-** Jacques Heers (2008), *Le clan des Médicis. Comment Florence perdit ses libertés (1200-1500)*, Paris, Perrin.
- 85-** Jean Descoles (1970), *Les Grandes heures de l'Espagne*, Paris, Chapitre IX, «L'Heure musulmane», pp.6784, Chapitre VI, «L'Heure triomphale», pp.107-121.
- 86-** Jessie I. Weston (1957), *From Ritual to Romance*, N.Y, Doubleday Ancha.
- 87-** Jocelyn Doray and Julian Samuel (1993), *The Raft of the Medusa*, Montréal: Black Rose Books.
- 88-** Jean Jamin, 2005, «Fictions, haut régime. Du théâtre vécu au mythe romanesque», *l'Homme*, N° 175-176, pp.165-201.
- 89-** Jean-Paul Colleyne, 2005, «Fictions et fiction en anthropologie», *l'Homme*, N°175-176, pp.147-163.
- 90-** Jurgen Habermas, 2001, *Vérité et justification*, Paris : Gallimard, (édition originale 1999).
- 91-** MacDonald, Margaret (1992 (1954)), *Le langage de la fiction*, tr.fr. Cl. Hary-Schaeffer, in *Esthétique et Poétique*, G. Genette(dir.), Seuil, Paris, pp. 203-228.

- 92- McHale Brian, 1994, *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.
- 93- _____ 1992, *Constructing Postmodernism*, London : Routledge.
- 94- Mannoni Maud, 1999, *La Théorie comme fiction*, coll. «Points Essais», Seuil, Paris.
- 95- Maurice Halbwachs (1997), *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel (1^{ère} Edition PUF, 1950).
- 96- Meinong Alexius, 1999, «La théorie de l'objet», (1904), in *Théorie de l'objet et présentation personnelle*, tr. de l'allemand par M. de Launay et J.-F. Courtine. Paris, Vrin, coll. «Bibliothèque des Textes Philosophiques», pp. 63-114.
- 97- Michel De Certeau, 1975, *L'écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard.
- 98- Michel De Foucault, 1969, «Qu'est-ce qu'un auteur ?», pp. 789-821, in : *Dits et écrits. 1954-1988, tome I*, Paris, Gallimard, 1994.
- 99- Michael Green, 1999, 'Social History, Literary History, and Historical Fiction in South Africa', *Journal of African Cultural Studies*, 12:2, pp. 121-136.
- 100- Mikhail Bakhtin, 1992, *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin, U of Texas P.
- 101- Monnery Philipe, 2010, in
- 102- Montrose, Louis. 1989. "Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture" in Veese. 15-36.
- 103- Moore, George, 1985(1933), *Les objets imaginaires*, in G.E. Moore et la genèse de la philosophie analytique, tr. fr. F. Armengaux, Klincksieck.
- 104- Najib Redouane (2006), «Renaissance, Memory, Identity» in «Origine» by Amin Maalouf in *Neohelicon*, 33 (1), pp.29-39.
- 105- Nora Pierre (1997), *Les lieux de la mémoire*, 4 Vols, Paris : Gallimard.
- 106- Onega, Susana, 1993, «The British Historiographic Metafiction in the 1980s» in D'haen, Theo and Hans Bertens. 47-61.
- 107- _____ 1995, *Telling Histories: Narrativizing History, Historicizing Literature*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.

- 108- Paul Ricoeur, 1975, *La métaphore vive*, PUF, Paris.
- 109- Paul Ricoeur, 1983/1984/1985, *Temps et Récit*, Seuil, Paris.
- 110- Paul Veyne, 1975, *Comment on écrit l'histoire : essai d'épistémologie*, Seuil, Paris.
- 111- Patricia Waugh, 1984, *Contemporary Literary Theory*. London : Prentice Hall.
- 112- _____. 2006. «The Woman Writer and the Continuities of Feminism» in *A Concise Companion to Contemporary British Fiction*. Ed. English, F. James. Oxford : Blackwell Publishing. 188-208.
- 113- Pavel Thomas, 1988. *Univers de la fiction*, Seuil, paris (1^e éd. anglaise, 1986, traduite et remaniée par l'auteur pour la version française).
- 114- Pavel Th, 2003. *La Pensée du roman*, Gallimard, Paris.
- 115- Pavel Th, 2006. *Comment écouter la littérature ?* Collège de France, Fayard.
- 116- Platon, 2012, *La République*, tr. Fr. Alain Badiou, Paris, Alain Fayard.
- 117- Putnam, Hilary (2011), *Le Réalisme à visage humain*, tr. fr. Claudine Tiercelin, Gallimard, Paris.
- 118- Recanati François 2000. *Philosophie du langage (et de l'esprit)*, Folio Essais, Paris.
- 119- Rina Jureidini, «Entretien avec Amin Maalouf», *La Revue du Liban*, 3 Aout 1996, Consulté le 25 Janvier 2021
<http://www.rdl.com.lb/1996/1903/maalouf.htm>
- 120- Russell, Bertrand (2002(1948)), *La Connaissance humaine. Sa portée et ses limites*, tr.fr. N. Lavand, Vrin, 2002.
- 121- Ryle, Gilbert, 1933. *Imaginary Objects*, *Proceeding of the Aristotelian Society*, suppl. vol.12.
- 122- Ryan M-L, 1980.....
- 123- Ryan M-L, 2006, «Atelier de théorie littéraire : Des mondes possibles aux univers parallèles», URL :
<http://www.fabula.org/atelier.php?>

- Fabula, mai 2006, URL :
Des_mondes_possibles_aux_univers_parall%26egrave%3Bles,
[consulté le 15 Octobre 2021.]
- 124- Saul Kripke, 1963, «Semantical Considerations on Modal Logic»,
Acta Philosophical Fennica, N° 16, pp.83-94.
 - 125- Saul K, 1980, Naming and Necessity (1972), Cambridge (Mass.):
Harvard University Press
 - 126- Schaeffer, Jean-Marie, 1999. Pourquoi la fiction ? Seuil, Paris.
 - 127- Schaeffer Jean-Marie, 1999. Pourquoi la fiction ? Seuil, Paris.
 - 128- Schaeffer J-M, 2001. Fiction et croyance, in N. Heinich et J.M
Schaeffer. Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie. Eds.
Jaqueline Chambon, Paris, 2004.
 - 129- Schaeffer J-M, 2005. Quelles vérités pour quelles fictions ?
L'Homme, 2005/3 N° 175-176, pp.19-36.
 - 130- Schaeffer J-M, 2011. Petite Ecologie des études littéraire. Pourquoi et
comment étudier la littérature ? Eds Thierry Marchaise, Paris.
 - 131- Schleifer, Ronald and Robert Con Davis. 1989. Contemporary Literary
Criticism: Literary and Cultural Studies. New York: Longman.
 - 132- Searle J-R, 1979. Sens et Expression, tr. fr. J. Proust, Minuit, 1982.
 - 133- Searle John R., 1969. Les actes de langage. Essai de philosophie du
langage, tr. fr. Hélène Pochard, Hermann, Paris, 1972.
 - 134- Searle J-R, 1975. Le statut logique du discours de la fiction, in Sens
et Expression, tr. fr. J. Proust, Minuit, Paris, 1979.
 - 135- Searle, John R (1979(1975)), Le statut logique du discours de la
fiction, in Sens et Expression, tr. fr. J. Proust, Minuit Paris.
 - 136- Selden, Raman. 1997. Contemporary Literary Theory. London:
Prentice Hall.
 - 137- Silvana Borutti, 1999, «Fiction et construction de l'objet en
anthropologie», in Francis Affergan(Ed.), La construction du savoir
anthropologique, Paris : PUF, pp.67-92
 - 138- Stalnaker Robert, 1976, «Possible Worlds», Nous(review), Vol. 10,
N°1, pp.65-75.

- 139- STEVENSON Robert Louis, Essais sur l'art de la fiction, trad. par F.M. Watkins & Michel Le Bris, La Table Ronde, Paris, STEVENSON Robert Louis, Essais sur l'art de la fiction, trad. par F.M. Watkins & Michel Le Bris, La Table Ronde, Paris,
- 140- Vaihinger Hans, 1911. Philosophie des Als Ob, tr.fr. Ch. Bouriau, Kimé Cahier spécial n°8, 2008.
- 141- Vaina L, 1977, «Les mondes possibles du texte», in Théorie des mondes possibles et sémiotique textuelle, Vaina L. (dir), Versus, N°17, pp.3-11.
- 142- Vincent Debaene, 2005, «Ethnographie et fiction», l'Homme, N°175-176, pp.219-232
- 143- Walton Kendall, 1978, «How Remote are Fictional worlds from the real world? », in The Journal of Aesthetics and art Criticism, vol. 37.
- 144- Walton, Kendall L., 1990. Mimesis as make-Believe. On the Foundations of the Representational arts, Harvard University Press.
- 145- Walton Kendall L., 1990. Mimesis as Make-Believe. On the foundations of the Representational Arts, Harvard University Press.
- 146- Walton K. L., 1993. Metaphor and Prop Oriented Make-Believe, European Journal of Philosophy 1, in Philosophy of Literature, contemporary and Classic Readings. An Anthology, E. John and D.M Lopes (eds), Blackwell Publishing, 2008, pp. 239-247.
- 147- Walton K. L., 1995. Comment on apprécie la fiction? in J. Vialle(1995), pp.15-47
- 148- Walton K. L. and Olsen S. H., 1994, Truth, Fiction and Literature, Oxford, Clarendon Press, coll. «Clarendon library of logic and philosophy».
- 149- Waugh Patricia, 1984, Metafiction; The Theory and Practices of Self* Conscious fiction, London: Methuen.
- 150- Wesseling, Elisabeth. 1991. Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical novel. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

- 151- _____ 1997. "Historical Fiction: Utopia in History" in Bertens, Hans and Fokkema Douwe. 203-212.
- 152- White, Hayden. 1973. *Metahistory: The Historical Imagination in the Nineteenth-Century Europe*. London: John Hopkins U P.
- 153- _____ 2001. "The Historical Text as Literary Artifact" in *The History and Narrative*. Ed. Geoffrey Roberts. London : Routledge. 221-236.
- 154- White Hayden, 1978, *Tropics of Discourse. Essays in cultural criticism*, Baltimore et Londres, John Hopkins University Press.
- 155- Willard Van Orman Quine, 1970, *Le mot et la chose*, Flammarion, Paris, (1^{ère} édition 1960).
- 156- Wittgenstein, Ludwig (2014), *Recherches Philosophiques*, tr. fr. Françoise Dastur, Maurice Elie, Jean-Luc Gautero, Paris, Telgallimard.

ببليوغرافيا عامة

النظرية العامة للتخييل

- 1- Jeremy Bentham, 1997, De l'ontologie et autres textes sur la fiction, Seuil, (les textes ont été écrits entre 1795 et 1815) ; texte anglais établi par Philip Schofield ; traduction et commentaires par Jean-Pierre Cléro et Christian Laval.
- 2- Éric Clemens, 1993, La fiction et l'apparaître, Albin Michel.
- 3- Droits n° 21, 1995, «La fiction», P.U.F.
- 4- Gérard Genette, 1991, Fiction et diction, Seuil.
- 5- Käte Hamburger, 1986, Logiques des genres littéraires, (Die Logik der Dichtung, E. Klette, J.G. Cotta, 1957), Seuil.
- 6- Wolfgang Iser, 1979, « La fiction en effet », Poétique n° 39, Seuil, p. 275-98.
- 7- Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1982, «Le texte littéraire : Non référence, auto-référence ou référence fictionnelle», Texte 1, p. 27-49.
- 8- Thomas Pavel, Univers de la fiction, 1988, Seuil, (Fictionnal Worlds, Harvard University Press, 1986).
- 9- Paul Ricoeur :
 - 1975, La métaphore vive, Seuil.
 - Temps et récit I, Seuil, 1983, Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction, Seuil, 1984. Temps et récit III, Le temps raconté, Seuil, 1985.
- 10- Jean-Marie Schaeffer
 - 1987, «Fiction, feinte et narrations», Critique, pp. 555-576.
 - 1999, Pourquoi la fiction ? Seuil.
- 11- Karlheinz Stierle, 1979, « Réception et fiction », Poétique n° 39, Seuil, p. 299-320.

- 10- Marie-Claire Ropars (édit.)1997, Art(s) et fiction, Presses Universitaires de Vincennes,
- 13- Rainer Warning, 1979, «Pour une pragmatique du discours fictionnel», Poétique n°39, Seuil , pp. 321-337.

التصورية والانطباع الواقعي

- 14- Dudley Andrew, 1984, Concepts in Film Theory, chap. 2: «Perception», chap. 3: «Representation», Oxford University Press.
- 15- Jacques Aumont,1990, L'image, Nathan, Paris.
- 16- Dominique Chateau :
- 1983, «Film et réalité : pour rajeunir un vieux problème», Iris, vol. I, n° 1, pp. 51-65.
 - 1997, Le bouclier d'Achille, Théorie de l'inconicité, L'Harmattan. A.J. Greimas et J. Courtés, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette Université, tome 1, 1979, p. 146 et ss ; cf. aussi tome 2, 1986, p. 90-91.
- 17- Christian Metz :
- 1968, «A propos de l'impression de réalité au Cinéma», Essais sur la signification au cinéma, Klincksieck, pp. 13-24.
 - 1975, «Le perçu et le nommé», Vers une esthétique sans entrave, Mélanges Mikel Dufrenne, 10/18, UGE, p. 345-77.
- 18- Roger Odin,1990, Cinéma et Production de sens, chapitre 8, A. Colin.

التضمين الحكائي

- 19- Edward Branigan
- 1986, «Diegesis and Authorship», Iris n° 7, Narration I, pp. 37-54.
 - 1992, Narrative Comprehension and Film, Routledge, chapitre 2: «Story World and Screen», pp. 33-63.
- 20- Noël Burch,1990 La Lucarne de l'Infini, Naissance du langage cinématographique, Nathan Université, chapitre11 : «Récit, diégèse : des seuils et des limites» (ce chapitre reprend pour l'essentiel l'article de Screen, vol. 23, n° 2, July August 1982 : «Narrative/Diegesis — Thresholds, Limits», p. 16-33).

- 21- Dominique Chateau, 1983, « Diégèse et énonciation », Communications, n° 38, Énonciation et cinéma, , pp. 121-155.
- 22- Jean Châteauevert, 1996, Des mots à l'image. La voix over au cinéma, Méridiens Klincksieck, Nuit Blanche.
- 23- André Gardies :
 - 1981, « L'espace du récit filmique : propositions », in D. Chateau, A. Gardies et F. Jost, Cinémas de la modernité : films, théories, Klincksieck, pp. 75-92.
 - 1989, Cinéma d'Afrique noire francophone. L'espace miroir., L'Harmattan.
 - 1993, L'espace au cinéma, Méridiens Klincksieck, (cf. surtout, la deuxième partie : « L'espace diégétique »).
 - 1999, Décrire à l'écran, Méridiens Klincksieck, Nota Bene.
- 24- André Gaudreault, 1988, Du littéraire au filmique. Système du récit, Méridiens-Klincksieck.
- 25- Gérard Genette :
 - 1972, Figures III, Seuil.
 - 1982, Palimpseste, La lecture au second degré, Seuil.
 - 1983, Nouveau discours du récit, Seuil.
- 26- Bill Nichols, 1981, Ideology and the Image, Indiana University Press, pp. 81-87, pp. 183-85 et pp. 205-6.
- 27- Daniel Percheron :
 - 1973, « Le son au cinéma dans ses rapports à l'image et à la diégèse », Ça cinéma, 1^{re} année, 2^e état, octobre, pp. 81-86.
 - 1973, Article « Diégèse » in Lectures du film, Albatros, pp. 74-77.
- 28- Étienne Souriau, 1951, « La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie », Revue Internationale de Filmologie, n° 7-8, p. 231-240 et « Préface » à L'Univers filmique, Flammarion, 1953.

السرد

- 29- Jean-Michel Adam, 1985, Le texte narratif, Nathan.
- 30- Jean-Michel Adam, 1989, André Petitjean, Le texte descriptif, Nathan.

- 31- Dudley Andrew, 1984, *Concepts in Film Theory*, chap. 5 : «Narrative Structure», Oxford University Press.
- 32- Roland Barthes, 1966, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications* n° 8, pp. 1-27.
- 33- Roland Barthes, Wayne C. Booth, Philippe Hamon, William Kayser, 1977, *Poétique du récit*, Seuil.
- 34- David Bordwell, 1988, *Narration in the Fiction Film*, Routledge.
- 35- Robert Borgoyne, 1986, «The Interaction of Text and Semantic Deep Structure in the Production of Filmic Characters», *Iris*, «Cinema et Narration», volume 1, 1, pp. 69-80.
- 36- Edward Branigan :
 - 1984, *Point of View in the Cinema*, Mouton.
 - 1992, *Narrative Comprehension and Film*, Routledge.
- 37- Claude Bremond, 1973, *Logique du récit*, Seuil.
- 38- Claude Chabrol, dir., 1973, *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse.
- 39- Dominique Chateau, François Jost, 1979, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie. Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet*, 10/18, UGE.
- 40- Seymour Chatman :
 - 1978, *Story and Discourse*, Cornell University Press.
 - 1990, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press.
- 41- Umberto Eco, 1989, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset, Livre de Poche, 1989 (1re édit., Bompiani, 1979).
- 42- André Gardies, 1980, *Approche du récit filmique*, Albatros.
- 43- André Gaudreault, 1988 *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Méridiens Klincksieck; nouvelle édition, A. Colin, 1999.
- 44- André Gaudreault, François Jost, 1990, *Le récit cinématographique*, Nathan.
- 45- Gérard Genette :
 - 1972, *Figures III*, Seuil.
 - 1983, *Nouveaux discours du récit*, Seuil.
- 46- A. J. Greimas :

- 1966, Sémantique structurale, recherche et méthode, Larousse, en particulier p. 172-256.
- 1970, Du Sens, Essais sémiotiques, «Les jeux des contraintes sémiotiques», «Éléments d'une grammaire narrative», Seuil.
- 47- Ph. Hamon, 1981, Introduction à l'analyse du descriptif, Hachette Université.
- 48- Anthony Kenny, 1963, Action, Emotion and Will, Routledge and Kegan Paul.
- 49- Frank Kermode, 1966, The Sense of an Ending, Studies in the Theory of Fiction, Oxford University Press.
- 50- Louis Marin, 1978, Le récit est un piège, éd. de Minuit.
- 51- Ch. Metz, 1968, «Remarques pour une phénoménologie du narratif», Essais sur la signification au cinéma, Klincksieck, pp. 25-36
- 52- Roger Odin :
 - 1977, «Lectures d'une description», Cahiers de l'Institut de Linguistique de Louvain, n° 3-4, pp. 95-113.
 - 1994, «Narrative Comprehended», Quarterly Review of Film and Video, volume 15, n° 3, 1994, pp. 35-46.
- 53- Francis Vanoye, 1989, Récit écrit, récit filmique, Nathan.
- 54- Arts 8, Le récit et les arts, 1988, L'Harmattan.
- 55- Communications, 1996, n° 8 : L'analyse structurale du récit, Seuil.
- 56- La licorne, 1990 : Les contraintes de la cohérence dans le cinéma de fiction, n° 17, 1990.

الروابط العاطفية

-
- 57- Dudley Andrew, 1984, Concepts in Film Theory, chap. 8: «Identification», Oxford University Press.
 - 58- Roland Barthes, 1960, «Les unités traumatiques au cinéma», Revue internationale de filmologie, n° 34, septembre, pp. 13-21.
 - 59- Jean-Louis Baudry :
 - 1975, « Le dispositif », Communications, n° 23, pp. 56-72
 - 1978, L'effet-Cinéma, Albatros.

- 60- Raymond Bellour, 1995, «Le blocage symbolique», *L'analyse du film*, Calmann-Lévy, pp. 131-246.
- 61- Denis Bellemare, 1992, *La mélancolie et le banal*, essai sur le cinéma québécois, thèse soutenue à Paris III.
- 62- Alain Bergala, *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Les cahiers de l'audiovisuel.
- 63- David Bordwell, 1985, *Narration in the Fiction Film*, Routledge.
- 64- Allan Casebier, 1991, *Film and Phenomenology, Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*, Cambridge University Press.
- 65- Gilbert Cohen-Séat, 1968, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, PUF.
- 66- Daniel Dayan, 1983, *Western graffiti, Jeux d'images et programmation du spectateur dans La chevauchée fantastique de John Ford*, Clancier Guenaud.
- 67- Jean-Pierre Esquenazi, 1994, *Film, perception et mémoire*, L'Harmattan.
- 68- Torben Kragh Grodal, 1994, *Cognition, Emotion and Visual Fiction*, University of Copenhagen, Department of Film and Media Studies.
- 69- Hugo Munsterberg, 1970, *The film: A Psychological Study, The Silent Photoplay in 1916*, Dover.
- 70- Thierry Kuntzel, 1975, «Le travail du film 2», *Communications*, n° 23, pp. 136-189.
- 71- Albert Laffay, 1964, *Logique du cinéma*, Masson.
- 72- Christian Metz, 1977, *Le signifiant imaginaire*, 10/18, UGE.
- 73- Jean Pierre Oudart, 1969 «La suture», *Cahiers du cinéma*, n° 211, Avril, pp. 36-39 et n° 212, mai, pp. 50-55.
- 74- Jean-Louis Scheffer 1980, *L'homme ordinaire du cinéma*, *Cahiers du Cinéma*, 1980. Marie-Claire Ropars, Michel Marie et Claude Bailblé, Muriel, *histoire d'une recherche*, éditions Galilée, 1974.
- 75- David Rodowick, 1980, «Le circuit du désir : The Pirate de Vicente Minnelli», *Le cinéma américain. Analyses de films*, sous la direction de R. Bellour, Flammarion, tome II, pp. 163-190.
- 76- Vivian Sobchack, 1992, *The Address of the Eye. A phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press.

77- Francis Vanoye,

- 1989, «L'émotion : esquisse d'une réflexion», CinémAction : «Cinéma et psychanalyse», n° 50, pp. 178-182 ;
- 1990, «Cohérence narrative et cohérence émotionnelle», La Licorne, publication de l'UFR de langues et littératures de l'université de Poitiers, n° 17 : «Les contraintes de cohérence dans le cinéma de fiction», pp. 9-16.

الصوغ التخيلي والبنية التلفظية

78- Émile Benveniste, 1974, «L'appareil formel de l'énonciation», Problèmes de linguistique générale, volume 2, TEL, Gallimard.

79- Jean Châteauevert, 1996, Des mots à l'image. La voix over au cinéma, Méridiens Klincksieck, Nuit Blanche.

80- Gérard Genette, 1991, Fiction et diction, Seuil.

81- Käte Hamburger, 1977, Logique des genres littéraires, Seuil.

82- François Jost :

- 1983, «Narration(s) : en deçà et au-delà», Communications, n° 38, pp. 192-212.
- 1995, «Le feint du monde», Réseaux n° 72-73, CNET, juillet-octobre, pp. 163-176.

83- Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1980, L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage, A. Colin.

84- Christian Metz, 1991, L'énonciation impersonnelle ou le site du film, Méridiens Klincksieck.

85- Siegfried J. Schmidt, 1978, «Le comique dans le modèle descriptif des jeux d'actes de communication,» Linguistique et sémiologie, Travaux du Centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, n° 5 : Textlinguistik, pp. 57-100.

86- John R. Searle, 1982, «Le statut logique du discours de la fiction», Sens et expression, études de théorie des actes du langage, éditions de Minuit, pp. 101-121 (1re édition, Cambridge University Press, 1979).

القراءة التخيلية

- 87- Pierre Bange, 1981, «Argumentation et fiction», L'argumentation, PUL, pp. 91-108.
- 88- Bruno Gelas, 1981, «La fiction manipulatrice», L'argumentation, PUL, pp. 75-90.
- 89- A. Jolies, 1972, Formes simples, Seuil.
- 90- Suzan Suleiman :
- 1974, «Pour une poétique du roman à thèse», Critique, n° 330, novembre.
 - 1983, Le roman à thèse ou l'autorité fictive, PUF.

القراءة التوثيقية

- 91- Eric Barnouw, 1974, Documentary: A History of the Non-Fiction Film, Oxford University Press.
- 92- André Bazin, 1969, Qu'est-ce que le cinéma ? Cerf.
- 93- Gilbert Cohen-Séat, 1946, Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Introduction générale, Presses universitaires de France.
- 94- Jean-Paul Colleyn, 1993, Le regard documentaire, éd. du Centre Pompidou.
- 95- Gilles Delavaud et Pierre Baudry, 1994, livret d'accompagnement de la cassette La mise en scène documentaire, Ministère de la Culture, Ministère de l'Éducation nationale, collection Magiimage.
- 96- Max Egly, 1957, «Destruction de la structure filmique dans le film d'enseignement», Revue Internationale de Filmologie, tome VIII, n° 29, PUF.
- 97- Marc Ferro, 1977, «Le film, une contre-analyse de la société», Cinéma et histoire, Denoël/Gonthier.
- 98- Guy Gautier, 1998, Le documentaire, un autre cinéma, Nathan.
- 99- William Gynnn, 1990, A Cinema of Nonfiction, Associated University Press.
- 100- Stephen Heath, 1981 Questions of cinema, Macmillan Press.
- 101- Geneviève Jacquinot, 1977, Image et Pédagogie, PUF.

- 102- Gérard Leblanc, 1983, Quand l'entreprise fait son cinéma, Presses Universitaires de Vincennes, Cinématique.
- 103- Jean-Charles Lyant et Roger Odin éd., 1984, Cinéma et réalités, Travaux XLI, CIEREC, Université de Saint-Étienne.
- 104- Gilles Marsolais, 1974, L'aventure du cinéma direct, Seghers.
- 105- Bill Nichols, 1991, Representing Reality, Indiana University Press.
- 106- François Niney, 2000, L'épreuve du réel à l'écran, De Boeck.
- 107- Roger Odin, 1984, «Film documentaire, lecture documentariste», Cinémas et réalités, CIEREC, Université de Saint-Étienne, pp. 263-78.
- 108- Roger Odin (dir.), 1998, L'âge d'or du documentaire. Europe années 50, 2 volumes, L'Harmattan.
- 109- Paul Rotha et alii, 1968, Documentary Film, Faber.

القراءة الإنجازية

- 110- J. L. Austin, 1970, Quand dire c'est faire, Seuil, (How to do Things with Words, Clarendon Press, 1962).
- 111- Émile Benveniste, 1966, «La Philosophie analytique et le langage», Problèmes de linguistique générale, tome 1, Gallimard.
- 112- John R. Searle, 1972, Actes de langage, Hermann, (Speech Acts, Cambridge, University Press, 1969).
- 113- Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1977, «Notes sur les concepts d'Illocutoire et de Performatif», Linguistique et Sémiologie n° 4, pp. 55-98.

القراءة الحماسية

- 114- Hal Foster, The anti-aesthetic, essays on postmodern culture, Bay Press, 1983.
- 115- Laurent Jullier, L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice, L'Harmattan, 1997.
- 116- Arthur Kroker & David Cook, The post-modern scene. Excremental culture and hyper-aesthetics, St Martin's Press, 1991.
- 117- Jean-François Lyotard, «L'acinéma», Cinéma, Théorie, Lectures, numéro spécial de la Revue d'Esthétique, Klincksieck, 1973, p. 357-369.

- 118- Brian McHale, Postmodernist fiction, Methuen, 1987.
- 119- Richard Magnan, Les nouveaux spectateurs du cinéma : phénoménologie des actes de langage et expériences des dispositifs cinématographiques, thèse Université de Paris 3, 1999.
- 120- Richard Shusterman, L'art à l'état vif. La pensée pragmatique et l'esthétique populaire, Les éditions de Minuit, 1991 (éd. originale: Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art).

السيرة الذاتية، الصورة الذاتية، التأصيل

- 121- Revue Belge du Cinéma, 1987, N° 19 : «L'écriture du Je au cinéma».
- 122- Yann Beauvais, Jean-Michel Bouhours (éd.), 1995, Le Je filmé, éd. du Centre Pompidou, 1995.
- 123- Michel Beaujour, 1980, Miroir d'encre, Rhétorique de l'autoportrait, Seuil.
- 124- Raymond Bellour, 1988, «Autoportraits», Communications n°48 : Vidéo, pp. 327-388.
- 125- Elisabeth Bruss, 1980 «Eye for I : Making and Unmaking Autobiography», in Autobiography : Essays Theoretical and Critical, Princeton University Press, (traduction française in Poétique, n° 56, novembre 1983: «L'autobiographie au cinéma : la subjectivité devant l'objectif»).
- 126- Renaud Dulong, 1998, Les conditions sociales de l'attestation personnelle. Le témoin oculaire, EHSS.
- 127- Georges Gusdorf, 1991, Les écritures du moi, Odile Jacob, 2 tomes.
- 128- Käte Hamburger, Logique des genres littéraires, Seuil, 1986 (1re édition, 1977), en particulier toute la réflexion sur le Je lyrique, p. 242 et ss.
- 129- Philippe Lejeune :
 - 1975, Le pacte autobiographique, Seuil.
 - 1980, Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias, Seuil.
 - 1986, Moi aussi, Seuil.

- 130- Christian Metz, 1991, L'énonciation impersonnelle ou le site du film, Méridiens Klincksieck.
- 131- Dominique Noguez, 1977, Le cinéma autrement, 10/18.
- 132- Roger Odin (dir.), 1995, Le film de famille, usage privé, usage public, Méridiens Klincksieck.
- 133- Roger Odin (dir.), 1999, «Le cinéma en amateur», Communications, n° 68.

التلفزة

- 134- Esprit, janvier 1993, n° 1, dossier : «Les reality shows, un nouvel âge télévisuel ?».
- 135- Laurence Allard, 1997, «Vers la fin programmée du spectateur ? De la télévision aux médias numériques», Esprit, décembre, pp. 105121.
- 136- Francesco Casetti, Roger Odin, 1999, «De la paléo-à la néo-télévision. Approche sémio-pragmatique», Communications, n° 51, «Télévisions/mutations », Seuil, pp. 9-26.
- 137- Umberto Eco, 1988, «TV : La transparence perdue», La Guerre du Faux, Livre de Poche, pp. 196-220 (l'article date de 1983).
- 138- Patrice Flichy, 1980, Les industries de l'imaginaire, PUG, INA.
- 139- Gérard Leblanc, 1997, Scénarios du réel, tome 1 et 2, L'Harmattan.
- 140- Dominique Mehl :
 - 1992, La fenêtre et le miroir, Payot.
 - 1996, La télévision de l'intimité, Seuil.
- 141- Marc Vernet, 1990, « Incertain zapping », Communications, n° 51, Télévisions/Mutations, pp. 33-44.

نهاية التخيل، نهاية الاجتماعي؟

- 142- Laurence Allard, 1992, «Pluraliser l'espace public : esthétique et médias», Quaderni, n° 18, automne, pp. 141-159.
- 143- Hannah Arendt, 1961, Condition de l'homme moderne, Calmann Lévy.
- 144- Jean Baudrillard, 1978, A l'ombre des majorités silencieuses ou la fin du social, Utopie.

- 145- Patrice Flichy, 1991, Histoire de la communication moderne. Espace public, espace privé, La Découverte.
- 146- Jürgen Habermas, 1978, L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise, Payot, (1re éd. Strukturwandel der Öffentlichkeit, Neuwied/Rhin, 1962).
- 147- Jean-François Frederic Jameson, 1985, Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism, Duke University Press.
- 148- Gilles Lipovetsky, 1983, L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain, Gallimard.
- 149- Jean-François Lyotard, 1979, La condition post-moderne, éd. de Minuit.
- 150- Richard Sennett, 1979, Les tyrannies de l'intimité, Seuil, (The Fall of Public Man, 1974).

التخييل ومادة التعبير: فن التصوير

- 151- Roland Barthes, 1980, La chambre claire. Note sur la photographie, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil.
- 152- Philippe Dubois, 1990, L'acte photographique, Nathan.
- 154- Jean-Marie Schaeffer, 1987, L'image précaire. Du dispositif photographique, Seuil.
- 155- Pierre Sorlin, 1995, L'Art sans règle ou Manet contre Flaubert, PUV.

التخييل موضوعا للتفكير

عثماني الميلود

الهدف من هذا الكتاب توضيح مفهوم التخييل وأدواره المعرفية أو الإستيمولوجية وصلاته المتعددة بالعلوم الإنسانية، ومن ثم الدعوة إلى اعتماد مقارنة مندمجة لإشكالية التخييل، وإعادة استكشاف التراث الفلسفي التحليلي في معالجته لمفهوم التخييل والمضي إلى تشييد ضوابط لفهمه وتحليله. إلى جانب الكشف عن تحولات التخييل وتمده، من خلال تحليل صلتها واندماجها في كيانات طارئة شأن النصوص الترابطية والرسوم المتحركة والسينما وغيرها، والسعي إلى إرساء مفهوم التخييل التاريخي تبعا للمنظور الما بعد حدائي، رغبة في الإبانة على أن صلة التاريخ بنظرية ما بعد الحداثة لم تعطنا رواية تاريخية جديدة، فقط، بل أعطتنا براديجما مختلفا يستند إلى منظور مناقض للمنظورين الكلاسيكي والحداثي.



شركة النشر والتوزيع المدارس

10، زنقة جون بوان - الدار البيضاء

ثمن البيع للعموم 50,00 درهم



9920592017